

UNIVERSITE DE MONTPELLIER

FACULTÉ DES LETTRES

INTRODUCTION à L'ÉTUDE

DE LA

Sculpture Archaïsante (Grecque et Greco-romaine)

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
(MENTION LETTRES)

SOUTENUE PAR

Michel FOLMAN

MM. FLICHE, Doyen, *Président.*
VILLENEUVE,
DEMANGEL,

Membres du Jury

Assesseurs.

IMPRIMERIE MARI-LAVIT
1, RUE DE SAUVAGES, 1

—
1935

INTRODUCTION A L'ETUDE
DE LA SCULPTURE ARCHAISANTE
GRECQUE ET GRECO-ROMAINE

UNIVERSITE DE MONTPELLIER

FACULTÉ DES LETTRES

INTRODUCTION à L'ÉTUDE

DE LA

Sculpture Archaïsante
(Grecque et Greco-romaine)

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
(MENTION LETTRES)

SOUTENUE PAR

Michel FOLMAN

MM. FLICHE, Doyen, *Président.*

VILLENEUVE,
DEMANGEL,

Assesseurs.

Membres du Jury

IMPRIMERIE MARI-LAVIT

1, RUE DE SAUVAGES, 1

1935

UNIVERSITE DE MONTPELLIER

FACULTE DES LETTRES

PROFESSEURS

- MM. VIANNEY, Doyen honoraire, Littérature française.
FLICHE, Doyen.
GRAMMONT, Linguistique.
FOUCAULT, Philosophie.
SION, Géographie.
VILLENEUVE, Langue et Littérature latines.
FLICHE, Histoire et Archéologie du moyen-âge.
BLANCHARD, Histoire moderne et contemporain.
POYER, Sociologie et science de l'éducation.
AMADE, Langue et Littérature espagnoles.
ROUSSEL, Langue et Littérature grecques.
DEMANGEL, Archéologie et Histoire de l'Art.

MAITRES DE CONFERENCES

- MM. BOUVIER, Littérature française.
THOMAS, Histoire et Géographie du Languedoc.
MARTIN, Langue et Littérature anglaises.
PALANQUE, Histoire ancienne.
PERRET, Langue et Littérature latines.
BOURCIEZ, Langue et Littératures romanes.
MARRES, Assistant de Géographie.

CHARGÉS DE COURS COMPLÉMENTAIRES

- Mme VIREBAYRE-TALILARD, Langue et Littérature italiennes.
MM. LABATUT, Langue et Littérature allemandes.
CYPRIANI, Langue et Littérature grecques.
G. DONAT, Secrétaire.
L. DUBOIS, Secrétaire honoraire.

MEMBRES DU JURY

- MM. FLICHE, Doyen, *Président*.
VILLENEUVE
DEMANGEL, } *Assesseurs.*

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions écrites dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A LA MEMOIRE DE MA MERE

Dans sa *Sculpture antique* (1), M. PICARD dit que l'histoire de la sculpture archaïsante en Grèce reste toute à écrire.

En effet, quiconque voudrait se documenter d'une façon méthodique sur la sculpture archaïsante grecque rencontrerait de sérieuses difficultés. Les études consacrées à la description des documents archaïsants sont éparses dans les publications archéologiques des divers pays. D'autre part, les indications des manuels connus sont nécessairement sommaires et insuffisantes. Les rares monographies spéciales, comme celles de M. BULLE et de M. SCHMIDT, présentent certes un haut intérêt, mais elles n'envisagent que certains côtés de l'art archaïsant et sont loin de donner une vue d'ensemble sur la sculpture archaïsante en Grèce.

Une étude systématique de la sculpture archaïsante grecque manque encore.

Je n'ai pas l'ambition de présenter dans cette thèse une histoire de la sculpture archaïsante en Grèce, telle que M. PICARD l'a souhaitée.

Ce que je me propose de faire, c'est seulement d'en définir, dans les grandes lignes, les problèmes historiques et esthétiques.

(1) II, 224.

INTRODUCTION A L'ETUDE DE LA SCULPTURE ARCHAISANTE GRECQUE ET GRECO-ROMAINE

I. == APERÇU HISTORIQUE

A quelle époque faut-il faire remonter l'apparition de la sculpture archaïsante en Grèce ?

Les auteurs sont d'accord pour admettre comme *terminus a quo* la fin de l'époque archaïque : M. PICARD estime que le goût des plus anciens styles commence très tôt, « justement dès la fin de l'archaïsme » (1). M. DEONNA affirme que l'archaïsme ne finit pas avec le VI^e siècle, et que « la sculpture attique révèle, dès le début du V^e siècle une tendance archaïsante » (2).

A vrai dire, on pourrait remonter encore plus haut et rappeler que la veine archaïsante dans la sculpture grecque se manifeste déjà... dès le début de l'archaïsme. (Exemple : statue féminine de l'Acropole d'Athènes, Collignon, *Hist. sculpt. gr.*, I, fig. 54 - 55 ; partie supérieure moderne, partie inférieure xoanisante :

(1) *Sc ant.*, II, 224.

(2) DEONNA, *Dédale*, II, 324.

« archaïsme archaïsant »). Mais ce serait trop élargir la notion communément adoptée de l'art archaïsant : lorsqu'on parle de l'art archaïsant grec, on entend par là l'art qui s'inspire de l'art archaïque et qui est postérieur à l'époque archaïque.

Toutefois, la limite est flottante. Le relief de l'Acropole d'Athènes représentant *Athéna et les adorants*, date de 490-80 : le type de la déesse y est nettement archaïsant. De même la figurine en bronze d'Athéna avec la dédicace de Méleso est antérieure à 480 (3) ; donc nous sommes encore en pleine période de l'archaïsme « finissant ».

Mais l'époque qui succède immédiatement à l'archaïsme est particulièrement pauvre en documents de sculpture archaïsante. Ce n'est qu'à partir du IV^e siècle que les documents deviennent plus nombreux et révèlent les caractères spécifiques qu'on a coutume d'associer à la notion de l'art archaïsant. La période comprise entre la fin de l'archaïsme et le milieu du IV^e siècle reste encore, pour l'étude de la sculpture archaïsante, une période obscure. L'effort scientifique s'emploie, depuis longtemps, à jeter un pont par-dessus cette époque pré-archaïsante (3 bis) et à chercher les maillons manquants de cette chaîne qu'on suppose relier la fin de l'archaïsme à l'art archaïsant du IV^e siècle. On est parvenu à identifier certains documents comme appartenant à la sculpture pré-archaïsante. Ainsi, le relief des douze dieux est daté de 460 (4). Du même temps est le petit autel rectangulaire avec l'image d'Hermès criophore sur l'un des

(3) BULLE. — *Archaisierende griech. Rundplastik*, p. 31.

(3 bis) PICARD. — *Rev. arch.*, 1912, 73.

(4) SCHEIDT. — *Archaisische Kunst in Griechenland und Rom*, p. 57.

côtés (5). Les prototypes de quelques statues reproduites par M. BULLE (6), remonteraient à la période 450-400 (Apollon de la Villa Borghèse ; torse de l'Héraion d'Argos). Le relief de Thasos, Zeus et Iris, qu'on pourrait considérer, d'après M. PICARD (7), comme « un spécimen précieux de ce que fit l'art attique pré-archaïsant », date de la fin du V^e siècle.

Mais ces quelques documents fragmentaires ne suffisent pas, tant s'en faut, pour nous renseigner d'une façon satisfaisante sur la sculpture de cette époque pré-archaïsante, et nous sommes, bien plus encore pour cette époque que pour l'époque archaïsante proprement dite, éloignés de l'idéal postulé par notre science : disposer d'un nombre suffisant de documents authentiques et fondamentaux, pouvoir les classer dans l'ordre chronologique, les attribuer aux individualités artistiques certaines, analyser leurs tendances stylistiques, enfin, établir une chaîne ininterrompue d'évolution esthétique. C'est pourquoi M. PICARD résume ainsi notre connaissance de la sculpture pré-archaïsante : « Le style des œuvres pré-archaïsantes reste, en somme, à peu près un mystère » (8).

Cependant, on s'efforce depuis longtemps de projeter un peu de lumière sur ce « mystère ». L'analyse stylistique, la méthode comparative, la méthode de « séries », la méthode évolutionniste, ont abouti à certains résultats intéressants.

En outre, on a eu recours, pour suppléer au manque de documents de la sculpture pré-archaïsante à d'autres documents d'art, surtout à la céramique

(5) *Ibid.*

(6) *Op. cit.*, 31.

(7) *Revue arch.*, 1912, 74.

(8) *Ibid.*, 74.

(vases à figures rouges (9), amphores panathénaïques (10), à des monnaies (11). Puis, on a émis des hypothèses destinées à combler les lacunes historiques (les hypothèses de prototypes qui avaient dû servir de modèles aux types archaïsants des œuvres postérieures, par exemple aux différentes répliques de la triple Hécate ; aux types communs du putéal de Corinthe et de la base d'Ephèse (12).

Enfin, on s'est adressé aux écrivains anciens pour les interroger sur les sculpteurs des époques post-archaïques, dont les œuvres ont toutes disparu, mais dont les goûts archaïsants étaient connus.

C'est surtout Calamis auquel l'art archaïsant a fait plus d'un empreint, et qui « semble avoir été le continuateur de cet art délicat, épris de grâce ionienne » (13), que représente la tradition insulaire, qui professe un goût décidé pour l'élégance et la virtuosité du travail.

Ces qualités, les Attiques les poussent à l'extrême, et ils font montre d'un raffinement outré dans l'exécution, d'une recherche presque exagérée.

On les attribue notamment à Callimaque, véritable héritier de Calamis, artiste attitré de Nicias et du parti conservateur. « Une tendance archaïsante le caractérise surtout » (14), il « se plaisait à retrouver, à refondre les traditions de l'archaïsme » (15). Il aurait été le créateur du style archaïsant. Les anciens louent l'extraordinaire virtuosité, l'exécution minutieuse et

(9) HANSEN. — *Neu-attische Reliefs*, p. 129-30.

(10) HANSEN, *op. cit.*, 160 ; SCHMIDT, *op. cit.*, p. 11.

(11) HANSEN. — *Op. cit.* 158.

(12) SCHMIDT, *op. cit.*, 8.

(13) *Dédale*, II, 328.

(14) PICARD, *Sc. ant.*, II, 40.

(15) PICARD, *Sc. ant.*, II, 54.

soignée de ce *Katatexitechnos*, sculpteur et toreuticien à la fois célèbre et qui « avait gardé des vieux maîtres archaïques le goût de la λεπτοτης, certaine manière patiente et d'une élégante minutie qui a pu précisément séduire, à l'époque tardive, ceux qui cherchaient leurs modèles dans le répertoire ancien » (16). Il nous apparaît comme un héritier direct des vieux maîtres attiques, dit Collignon (17), qui suppose que les fameuses *Saltantes Lacaeanae* de Callimaque devaient être comme un prototype de ces figures archaïsantes coiffées d'un calathiscos, et dansant sur les demi-pointes, que nous retrouverons plus tard chez les sculpteurs néo-attiques.

« C'est à ces deux maîtres dont nous ne connaissons malheureusement aucune œuvre certaine, en particulier à Callimaque, que l'on fait volontiers remonter la genèse du style archaïsant » (18).

Mais il y en a encore d'autres, contemporains et postérieurs.

C'est Alcamène, élève de Phidias, auteur de l'Hécate du Pyrgos d'Athéna Niké, dont l'immobilité grave, la pose frontale, à la manière d'un Xoanon, accusent nettement la tendance archaïsante. Auteur aussi de l'Hermès Propylaios, dont les fouilles de Pergame nous ont fourni une copie précieuse, œuvre archaïsante encore, avec sa coiffure archaïque, disposée en trois rangs de boucles frisées, avec la raideur de sa barbe aux mèches stylisées et aux contours carrés rappelant l'époque archaïque.

C'est Praxias, élève, croit-on, de Callimaque, maître archaïsant aussi, représentant « de ce courant

(16) PICARD, *Rev. Arch.* 1912, 73.

(17) *Hist. sc. gr.*, I, 131.

(18) DEONNA. — *Dédale*, II, 328.

attique — traditionnaliste, voire piétiste, dirait-on — attaché si fidèlement à l'imitation du lointain passé... » (19).

A partir des premières décades du IV^e siècle, on parle de l'art archaïsant proprement dit. C'est que, vers cette époque, les documents archaïsants se multiplient à Athènes et aussi ailleurs, à Eleusis, à Thasos. Le style archaïsant s'implante définitivement et devient un facteur important de la vie artistique grecque. On attribue au début de l'époque archaïsante des œuvres fameuses comme l'Autel des quatre dieux de l'Acropole d'Athènes (Hermès, Athéna, Zeus, Héphaistos, qui serviront de prototypes à tant d'œuvres archaïsantes), le panneau de l'Acropole d'Athènes, avec Athéna ailée, inspirée de l'Athéna de l'Autel des quatre dieux, la frise de Samothrace du Louvre, le siège Corsini, le relief d'Epidaure, le relief de Mandragone (20), pour ne citer que les plus connues. De même pour la statuaire, on a pu identifier maintes œuvres ou leurs prototypes comme appartenant à cette époque, torse féminin de Stomata, torse de Tonlonia, torse Gréau, torse de Rhamnonte, torse du British Museum, statue féminine tenant un bassin d'Eleusis, statue masculine d'Eleusis (21), etc...

Cette veine archaïsante ne tarira pas pendant les siècles suivants. En-Attique surtout, mais aussi ailleurs, elle continue à inspirer aux sculpteurs des reliefs et des statues. Bientôt les œuvres archaïsantes subiront, de plus en plus, les influences hellénistiques (variantes hellénistiques des Hécataïons ; reliefs à décor pittoresque, comme Apollon, Artémis, Latone et Niké).

(19) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 140.

(20) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 221 ; *Dédale*, II, 329.

(21) BULLE, *op. cit.*, 32.

Mais, devant le triomphe de l'art hellénistique, devant la suprématie des nouveaux centres artistiques, la tradition archaïsante, en même temps que l'art attique, s'efface peu à peu. Certes, elle subsistera, surtout à Athènes, « pays de traditionnalisme, sculptural, notamment » (22) et qui reste, au II^e siècle, « comme en marge du vrai mouvement hellénistique, asiatico-égyptien » (23) ; elle apparaîtra aussi à Rhodes, à Pergame (24), mais elle partagera le sort des autres traditions artistiques, celui de la tradition classique. La force créatrice, l'originalité, abandonneront l'art archaïsant. Le « traditionnalisme », qui vit uniquement des fonds accumulés dans les époques précédentes, deviendra son aspect coutumier.

Une nouvelle impulsion stimulera et ravivera la tendance archaïsante vers le milieu du II^e siècle, lors de la « réaction académique et archaïsante qui se produira après 150 surtout » et qui manifestera encore la force de telles survivances, par un dogmatique retour à d'anciennes formules » (25).

Cette renaissance archaïsante gréco-romaine fera partie d'une renaissance générale de l'art grec, aussi bien classique que préclassique et dont Pline parle dans le passage connu. « L'art s'éteignit ensuite (vers l'olympiade 121) ; puis il y eut une renaissance dans la 156^e olympiade, où parurent des artistes bien inférieurs sans doute aux précédents, mais pourtant estimés » (26). Et il cite les noms des artistes « néo-attiques », comme ceux de la famille athénienne où alternent les noms de Polyclès, de Timarchidès, de

(22) PICARD, *Sc. ant.*, II, 2223.

(23) PICARD, — *Sc. ant.*, II, 206.

(24) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 223.

(25) PICARD, II, *Sc. ant.* 195.

(26) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 613.

Dionysos, et qui suivront Metellus à Rome pour y continuer leur activité artistique. Les néo-attiques s'attachent surtout à faire revivre l'art attique, à copier ou à interpréter les modèles de l'ancienne sculpture grecque.

Les néo-attiques déploieront d'abord à Athènes même, puis à Délos avec sa riche colonie romaine, « véritable colonie de l'art néo-attique » (27), surtout à Rome à la fin de la République et au début de l'Empire, une activité artistique débordante, d'ailleurs d'une qualité fort inégale. Grâce à eux, la sculpture grecque renaît sur le sol romain. Ils sont les promoteurs de la sculpture gréco-romaine.

Leur art « reste essentiellement traditionnaliste : il a cherché ses modèles dans le passé lointain... ou récent » (28). Pour la sculpture archaïsante, ce sera surtout le passé récent, l'art archaïsant grec finissant, dont elle imitera avec prédilection la manière et les conventions figées.

Mais les sculpteurs néo-attiques s'exercent aussi dans d'autres styles grecs de toutes les époques. Ils s'intéressent surtout à une manière originale, à un style caractéristique. Ils aiment à mélanger et à associer, avec un éclectisme dépourvu souvent de tout sentiment esthétique, les types des différents styles.

Les sculpteurs néo-attiques sont, avant tout, des copistes et des imitateurs, et leur activité revêt le plus souvent le caractère de production industrialisée ; aussi les documents archaïsants provenant de l'époque gréco-romaine sont-ils de beaucoup les plus nombreux. La plus grande partie des statues et des reliefs que nous possédons sont anonymes. Un nom-

(27) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 211.

(28) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 218.

bre imposant de statues des dieux et des déesses archaïsants, les Artémis (de Pompéi, de *Trastevere*), les Athénas (Chigi, de Munich, de Chantilly), Isis (de Pompéi), Dionysos (de Terracine, du Quirinal), les Apollons (du Vatican, de la Villa Albani), d'autres figures représentant des Tychés (de Munich), des Pans (de Civita Lavigna), des Korès (« Spes » de la Villa Albani, du British Museum, Spes Rinaldi), pour ne citer que quelques-unes des plus fameuses, ne portent aucune signature. Il en est de même de la quantité considérable de reliefs archaïsants, dispersés dans les nombreux musées et dans les collections privées, en Europe et ailleurs. Un bon nombre se trouve parmi les reliefs qu'a réunis Hauser, il y a 50 ans ; depuis, beaucoup d'autres encore ont été étudiés.

Certains reliefs sont reproduits dans de nombreuses répliques (Apollon et Héraclès se disputant le trépied delphique ; Apollon et sa suite recevant la libation de Niké), trahissant ainsi les différents ateliers ou la production en série du même atelier.

Ils étaient destinés à décorer des vases de marbre (cratère de Naples (29), amphore de Naples (30), des candélabres (Vatican) (31), des autels (autel des douze dieux, autel du Wilton House) (32), du Louvre, des Bases (du Musée Chiaramanti (33), du Capitole (34), du Musée Torlonia (35), du Musée de Dresde (36), de la Villa Borghèse (37), des margelles de puits (putéal de

(29) HAUSER, 36, op. cit.

(30) HAUSER, 39, op. cit.

(31) HAUSER, 53, op. cit.

(32) SCHMIDT, pl. IX, op. cit.

(33) HAUSER, 10, op. cit.

(34) HAUSER, 34, op. cit.

(35) HAUSER, 35, op. cit.

(36) HAUSER, 52, op. cit.

(37) HAUSER, 36, op. cit.

Corinthe, putéal du Musée du Capitole) (33), des panneaux décoratifs (du Louvre (39), de la Villa Albani (40), du Capitole) (41).

Toutefois, nous avons aussi des reliefs signés comme l'amphore de marbre qui se trouve au Louvre. Une frise y représente un cortège de divinités et d'autres figurants, d'après le schéma archaïsant grec, et qui se dirige vers un autel. Nous y retrouvons des types courants du répertoire archaïsant grec (Hermès, Artémis). L'amphore est signée par l'Athénien Sosibios.

Eclectiques, imitant tous les styles de la sculpture grecque, les néo-attiques n'étaient pas uniquement de « purs atticisants (42), ils s'appliquaient aussi à faire revivre le style des anciens maîtres péloponésiens de l'époque pré-classique.

Mais c'est, en premier lieu, à l'école dite de Pasitèlès qu'on doit maint document ressuscitant l'ancien style prépolyclétéen. L'éphèbe de la Villa Albani, signé par Stéphanos, élève de Pasitèlès, est un type argien du temps d'Agélaidas. La structure du corps, les épaules larges et saillantes, la forme de la tête, l'agencement des cheveux, l'attitude raide, le geste conventionnel, sont pris d'un modèle archaïque.

Du même genre sont le groupe dit d'Oreste et Pylade au musée du Louvre, le groupe dit d'Oreste et Electre au musée de Naples, les Apollons (de Pompéi, de Mantoue, du palais Pitti, du Louvre), le groupe de San Ildefonso du musée de Madrid, et d'au-

(38) HAUSER, 36, op. cit.

(39) HAUSER, 38, op. cit.

(40) HAUSER, 34, op. cit.

(41) HAUSER, 35, op. cit.

(42) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 635.

tres encore, pris « aux disciples d'Agélaidas ou dans le lot des frontons d'Olympie (43).

De cet aperçu historique, sommairement brossé, se dégage néanmoins visiblement la veine archaïsante qui, depuis l'époque archaïque, accompagne toute l'évolution de la sculpture grecque. Même au moment où la sculpture grecque atteint son apogée, cette veine ne tarit pas. Au contraire : en pleine époque classique (et, plus tard, dans la sculpture gréco-romaine), se dessine un mouvement impressionnant de régression vers des formes périmées de la statuaire et du relief grecs, et qui prend l'ampleur d'une « renaissance archaïsante ».

(43) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 222.

II. == LE PROBLEME DES SOURCES

Les sculpteurs archaïsants s'inspirent de la sculpture grecque archaïque.

Ici, se pose, d'emblée, le problème délicat de l'archaïsme. Qu'est-ce, au juste, que le style archaïque ?

D'abord, la notion de l'archaïsme s'impose à nous avec toute l'autorité de la tradition. Cette tradition se place presque toujours au point de vue de l'art classique. Ainsi considéré, l'art archaïque comporte non seulement un caractère chronologique (celui qui précède l'époque classique), mais aussi un jugement de valeur (celui qui est de beaucoup inférieur à l'art classique parfait).

Certes, nous sommes éloignés de ce temps où tout ce qui était antérieur au classique était confondu sans distinction dans la même acception péjorative d'un art grossier, barbare, intéressant, en tant que phénomène archéologique, mais sans valeur esthétique. Depuis, la riche moisson en monuments archaïques de haute qualité, a sensiblement modéré les préventions

et a valu à l'art ancien une appréciation plus juste.

Toutefois, le point de départ de ces considérations reste toujours encore l'art classique. Il occupe le sommet de l'intérêt archéologique et artistique, tandis que sur les deux versants sont placés : d'un côté, la préparation, de l'autre côté, le déclin. La sculpture archaïque n'est-elle pas habituellement définie surtout par ses caractères négatifs par rapport à la perfection classique : technique primitive, gaucheries enfantines, conventions bizarres ?

Ce n'est que plus tard, lorsque la méthode évolutionniste eut passé au premier plan dans l'histoire de l'art grec, que l'archaïsme fut amené à jouer un rôle positif. On cherchait et on trouvait dans les monuments archaïques les germes féconds dont devait naître et se développer la perfection classique, et on établissait la filiation directe, la continuité esthétique entre la sculpture archaïque et celle de l'époque de Phidias. Loin d'être considéré comme un balbutiement primitif et grossier, l'archaïsme devient maintenant intéressant en tant que précurseur et prédécesseur immédiat de l'art classique, auquel il lègue un précieux héritage des conceptions esthétiques, des types consacrés, des idées stylistiques.

Mais avec tout cela l'étude de l'archaïsme n'en reste pas moins subordonnée à une autre fin primordiale : celle de l'art classique, — jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que le style archaïque a ses propres problèmes d'importance capitale, et où la recherche sur l'art archaïque devient une fin en soi. Alors, on reconnaît à l'archaïsme sa valeur esthétique propre, indépendante du rôle qu'il jouera dans l'évolution ultérieure de la sculpture grecque.

Cette conception de la valeur autonome de l'art archaïque gagna encore du terrain lorsque l'intérêt

archéologique se porta sur le problème de l'art archaïsant. Le rapport étroit entre ce problème et celui de l'art archaïque est évident. La question se pose d'emblée sur la nature artistique des sources et des origines archaïques, qui ont déterminé un courant archaïsant si puissant et si vital pendant les siècles suivants. Alors, le problème prend cet aspect : d'où vient l'ascendant de l'art archaïque sur les époques évoluées ? Quelles en sont les valeurs esthétiques positives ? Enfin, qu'est-ce que le « style archaïque » ?

Mais comment dégager un « style archaïque » de ces monuments aux aspects si divers, aux tendances si divergentes, et qui constituent pourtant tous la sculpture archaïque ?

On se heurte ici à des difficultés considérables. Car, dit Collignon (1), « entre les vieux maîtres qui créent la technique du marbre ou du bronze et ceux qui exécutent d'une main si ferme les statues des frontons d'Egine, il y a une telle distance que le mot « archaïsme » paraît bien général et insuffisant. » M. Chapot (2), proteste contre la manière simpliste de parler d'un « art archaïque » et de se contenter d'« indiquer une physionomie d'ensemble qui est celle de l'art d'une période donnée, et où s'estompent les nuances qui séparent les tempéraments particuliers ».

Alors, on se met à établir ces « tempéraments particuliers », les différentes variantes et formes, plus ou moins irréductibles, de l'archaïsme.

On distingue l'archaïsme des différentes époques : « archaïsme primitif », « archaïsme avancé »,

(1) *His. sc. gr.*, t. I, 127.

(2) *Rev. synth. histor.*, 1914, p. 17.

« archaïsme mûr », « archaïsme développé », « archaïsme finissant ».

D'autre part, on rattache la diversité des « archaïsmes » aux différentes régions géographiques de la Grèce (archaïsme « continental », celui des îles, celui de l'Asie grecque) ; puis viennent des subdivisions plus subtiles : autant de régions, autant de « styles archaïques ».

On cherche aussi à différencier, sur la foi des témoignages des anciens écrivains, les styles dus à l'activité personnelle des maîtres archaïques.

Puis on se trouve obligé de faire d'autres distinctions : entre l'« archaïsme brutal » et l'« archaïsme atténué », entre l'« archaïsme sincère » et l'« archaïsme affecté » ou « maniéré ».

Une distinction très nette s'impose entre l'archaïsme ionien et l'archaïsme péloponésien, et qui reflète l'opposition irréductible de deux esprits grecs. M. Joubin (3), parle, à cet égard, de « l'opposition fondamentale entre des conceptions d'art qui se ramènent, en somme, à deux esthétiques différentes, l'ionienne et la doriennne ». En effet, quelle parenté stylistique y a-t-il entre l'archaïsme gai et orientalisant de l'ionie et l'archaïsme sévère et idéalisant dorien ? Entre l'art ionien, « aimant, plus que tout, le désor » (Perrot), les fines-ses d'un rendu minutieux, la recherche de grâce et d'élégance des Korès souriantes, et la manière sobre et sommaire, austère et mâle, visant surtout à la simplicité de la facture et à la solidité de la structure, des types péloponésiens ?

En résumé, il est fort embarrassant de trouver à cette diversité d'aspects, à cette divergence de styles, un dénominateur commun.

(3) *La sc. gr.*, p. 27.

Et pourtant les auteurs s'appliquent de leur mieux à présenter une synthèse du style archaïque. Après avoir donné la description et l'analyse des monuments archaïques, ils s'efforcent d'en dégager les « caractères généraux ». Dans son ouvrage connu : *Dédale ou la statue de la Grèce archaïque*, M. Deonna s'attache à détailler, d'une manière aussi précise que possible, les traits caractéristiques et distinctifs de la statuaire archaïque. C'est un effort remarquable pour rassembler tous les éléments, tous les détails : les procédés techniques, l'anatomie des corps, des membres, des visages, les expressions, les attitudes, les gestes, les mouvements, les coiffures, les draperies, les parures, - de la statue archaïque, et où rien n'est ni omis ni négligé. Mais, ici, comme dans les chapitres des manuels traitant des « caractères généraux » de la sculpture archaïque, à l'analyse très poussée ne correspond pas une synthèse satisfaisante, résumant l'essentiel et la valeur stylistique de l'archaïsme et contribuant à expliquer l'engouement des époques postérieures pour cet art primitif.

Ce qu'on retient de ces « caractères généraux de la sculpture archaïque », ce sont habituellement : des imperfections techniques (modelé, raccourci, troisième dimension, perspective), des gaucheries anatomiques (raideur, frontalité, fausses proportions, contorsions bizarres, muscles exagérés, membres disproportionnés, yeux obliques, à fleur de tête, exophtalmiques, oreilles drôles), des canons (carré, élancé), des conventions singulières (jambe gauche avancée, vol agenouillé, sourire archaïque, bouderie archaïque), quelques « lois » (« loi du plan médian », « loi de malformation », « loi de l'isoképhalie »), quelques particularités de la coiffure archaïque (nattes, boucles, catogan, crobyle, cécryphale) et du costume archaïque

(péplos, chiton, himation, plis serrés, plis tuyautés, plis cannelés), et que j'appellerais volontiers *folklore archéologique* ; enfin, quelques types consacrés (Kouros, Koré, dieux, déesses) et certains schémas de composition (légendes, combats, cortèges).

Tout cela est caractéristique et absolument indispensable pour l'intelligence de la sculpture archaïque, mais tout cela n'épuise pas la notion du style archaïque qui comporte encore d'autres aspects essentiels.

On s'en aperçoit tout de suite lorsqu'on se met à la place des artistes archaïsants s'inspirant du style archaïque.

Il est vrai que pour les sculpteurs archaïsants, l'art archaïque possède, tel quel, en dehors de toutes les autres considérations, l'attrait de l'antiquité et de la tradition. Néanmoins, pour imiter le style archaïque, ils avaient bien dû saisir dans le style et dans l'esthétique archaïques d'autres qualités artistiques. L'archaïsme n'était pas au fond, pour eux, comme pour les érudits de notre temps, un phénomène relatif, provisoire, préparant l'éclosion de l'art classique, dont il s'approchait par phases successives, dans une ascension irrésistible. Bien au contraire, contemporains et successeurs de l'époque phidiasque, ils ont cherché, en dédaignant les réalisations parfaites, classiques, dans l'archaïsme, d'autres valeurs qu'ils estimaient dignes d'inspirer ou de renouveler l'art.

Ces valeurs sont parfois d'un ordre qui se dérobe à une analyse scientifique et qui échappe à des formules intellectuelles. C'est le cas, lorsqu'il s'agit de préciser une impression générale, souvent difficilement saisissable, de l'art archaïque. Voici, à titre d'exemple, quelques qualifications glanées dans les ouvrages modernes, et devant traduire les impres-

sions produites par les œuvres archaïques sur les auteurs : on loue en elles « saveur archaïque », « charme sévère », « saveurs archaïques des plus fraîches », « saveur piquante », « fraîcheur et naïveté », « âpre fraîcheur », « fraîcheur printanière », « l'attrait irrésistible » de leur spontanéité et de leur naïveté » (4). M. Picard parle de « délicatesse fraîche », d' « œuvres sayoureuses » et de « gracieux archaïsme » (5) et qu' « il faudrait se hâter, en somme, d'aimer les œuvres de l'archaïsme, si fraîches et fermes, avec leurs défauts naïfs » (6).

Evidemment, tout cela relève plutôt de la critique impressionniste et subjective que de l'analyse scientifique et objective. Mais le caractère particulier de cette science qui étudie l'art, permettra-t-il jamais d'éliminer les éléments subjectifs et irrationnels ?

En tout cas, pour les artistes archaïsants, lorsqu'ils puisaient aux sources archaïques, ces qualités ont dû jouer un rôle considérable.

*
**

Mais d'autres valeurs de l'art archaïque, non moins déterminantes pour l'avènement du style archaïsant, peuvent bien être l'objet d'une analyse stylistique objective.

L'analyse d'un art doit s'appliquer, en premier lieu, à en dégager les tendances stylistiques fondamentales. Parvenir à en préciser les tendances fondamentales, c'est déjà presque définir le caractère essentiel d'un art. Les réalisations concrètes se présentent sous les formes les plus variées, selon l'époque, le style, l'individualité de l'artiste. Mais les tendances artisti-

(4) PICARD, *Sc. ant.*, 1, 302.

(5) PICARD. — *Sc. ant.*, 1, 354.

(6) PICARD. .. *Sc. ant.*, 1, 329.

ques primordiales, qui sont à la base des réalisations, ne changent pas. Perrot (7) dit : « Les divers systèmes d'interprétation que comporte la plastique répondent aux diverses tendances entre lesquelles hésite l'esprit de l'homme, quand il s'applique à traduire des idées par des formes. Or, c'est toujours d'un siècle et d'un peuple à l'autre, sous des apparences et des étiquettes différentes, les mêmes partis pris que l'on voit reparaitre. Chacun d'eux représente le triomphe momentané de l'une des tendances primordiales qui, suivant les lieux et les temps, prévalent tour à tour, celles-ci, le critique et ses analyses n'ont pas de peine à le démontrer, sont un nombre très restreint. »

Perrot ne les indique pas ; il se borne à ces allusions. Je me permettrai de préciser comment je les conçois.

En effet, ce sont toujours « les mêmes partis pris », les mêmes « tendances primordiales », les mêmes esthétiques, que nous rencontrons au cours de l'histoire de l'activité artistique de l'homme.

D'une part, c'est la tendance imitative et naturaliste ; elle s'applique, en premier lieu, à traduire la réalité aussi fidèlement, aussi objectivement que possible ; elle veut reproduire la nature vraie, la vie vraie.

D'autre part, c'est la tendance formelle, artistique qui « ne vise pas à donner l'illusion de la vie » (8), qui crée des formes nouvelles, invente des effets décoratifs, transforme et stylise la réalité et constitue l'essence du style ».

Ces tendances n'existent pas, cela va sans dire, à l'état pur ; en particulier, l'imitation exacte seule ne

(7) PERROT et CHIPIEZ. — *His. de l'art*, VII, 238.

(8) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, I, 213.

saurait épuiser la raison d'être de l'art, — même si elle était pratiquement réalisable. Mais elles sont les éléments constitutifs des réalisations de l'art. Leur part dans une œuvre concrète peut être très différente : tantôt, c'est la tendance naturaliste qui prévaut, alors l'élément formel artistique se subordonne et suit docilement l'objectif principal ; tantôt, c'est la tendance esthétique pure qui prédomine, et alors la réalité n'est qu'un point de départ, un prétexte à l'imagination formelle, à la spontanéité créatrice de l'artiste.

Les idées, traduites par les formes (dont parle Perrot) et les émotions occupent à mon sens, les zones intermédiaires ; elles appartiennent à la réalité ou anticipent la réalité (religion, morale) ; elles influent sur l'esthétique formelle (style monumental, style gracieux).

En se concrétisant, les tendances peuvent adopter une diversité chatoyante d'aspects, d'où les « arts » et les « styles » des différentes époques, des différentes individualités artistiques. Les tendances primordiales y sont mélangées, combinées, accentuées ou refoulées, de façon à présenter chaque fois une apparence nouvelle, un aspect propre, une incarnation vivante et originale. Un art, un style ont en quelque sorte une vie, une vie restreinte comme les êtres organiques : naissance, formation, « âge classique » ; enfin, ils se figent, deviennent des formules conventionnelles, entrent dans la phase « académique ». Les formes concrètes peuvent être aussi plus ou moins parfaites ; par conséquent, on peut en dresser une hiérarchie de qualités, selon le degré de la perfection réalisée. Mais on ne saurait jamais établir une hiérarchie de tendances fondamentales ; celles-ci sont toutes au même niveau de valeur esthétique.

L'art humain peut bien favoriser « le triomphe momentané de l'une des tendances primordiales », mais il ne supprimera pas l'autre. A « un triomphe momentané » succèdera toujours une « réaction », une « renaissance ».

*
**

Revenons à la sculpture archaïque grecque.

Quelles sont donc les tendances primordiales qui la caractérisent ?

Le problème esthétique archaïque est envisagé habituellement sous l'angle de la tendance naturaliste. La plastique grecque, dès le début, se serait orientée vers la représentation naturaliste du corps humain. Les sculpteurs archaïques, « en scrutant l'anatomie avec une vérité croissante, font de celle-ci une des principales recherches de la plastique... » (W. Deonna) (9).

D'abord gauche, de technique primitive, schématisant et violentant la vérité naturaliste, la sculpture archaïque réalise successivement et graduellement des progrès inédits. Elle gravit rapidement tous les degrés de perfection croissante et « prépare l'éclosion des chefs-d'œuvre classiques » (W. Deonna) (10). Dans cette évolution de l'art naturaliste réside précisément l'originalité foncière de la sculpture grecque. Elle se révèle déjà dans les Kouroi et les Korès primitifs qui pèchent encore si grandement contre la vérité anatomique. Mais on peut voir, en la suivant pas à pas, comment la frontalité, la rigidité, les conventions disparaissent, et comment le modelé, les proportions, le rendu des organes et des membres, les

(9) *Dédale*, II, 239.

(10) *Dédale*, II, 240.

attitudes, les gestes se perfectionnent. Bientôt, nous voilà arrivés à l'aboutissement merveilleux de cette évolution : à la sculpture classique qui nous donne la forme humaine, bien qu'idéalisée, dans toute sa vérité typique et naturelle, quelles qu'en soient les manifestations, les altérations et les mouvements.

Il ne s'agit nullement ici de contester la justesse de cette conception consacrée que tous les auteurs mettent suffisamment en lumière.

Il me semble, par contre, qu'on néglige souvent les autres tendances fondamentales dans la sculpture archaïque grecque au profit de celle qui vise à la transcription, aussi vraie que possible, de la réalité, et dont on fait la mesure des autres, parce que l'on a coutume de se placer au point de vue de la perfection classique. Pourtant, cette perfection, incontestable et qui constitue un titre de gloire éternelle pour la Grèce antique et pour l'humanité entière, n'est qu'une perfection relative aux œuvres du naturalisme idéalisé ; elle se rapporte donc à une tendance, à un style définis.

Le point de vue classique n'est pas — et n'était pas — toujours le seul valable ; il ne l'était pas du tout aux yeux des artistes archaïsants. D'autres tendances esthétiques, représentées dans la sculpture archaïque, attireraient beaucoup plus leur attention.

La tendance religieuse a trouvé dans la plastique grecque, comme avant elle déjà dans la plastique égyptienne, ses formes d'expression. Chose curieuse, ce qu'on estime du point de vue de la tendance imitative, comme signes d'une plastique primitive : raideur, frontalité, immobilité, s'avèrent comme valeurs esthétiques positives pour la sculpture religieuse. Les époques postarchaïques et, à travers les siècles et les millénaires, jusqu'à notre temps, n'ont pas dédaigné

cette conception archaïque et primitive, qui traduit on ne peut mieux le caractère religieux d'un monument de sculpture.

De même la symétrie rigoureuse, la loi du « plan médian » ; si caractéristiques pour la sculpture archaïque, et abandonnées successivement à mesure que l'on s'approchait de l'époque classique ne sont-elles pas les moyens esthétiques les plus expressifs dont dispose le style monumental ?

Le style « gracieux », « précieux », importé au VI^e siècle en Attique de l'Ionie et des îles, de Chios, de Naxos, nous a gratifiés des œuvres archaïques si savoureuses de l'Acropole d'Athènes. On a tout dit (Lechat : *Au Musée de l'Acropole d'Athènes, La sculpture grecque*), sur le charme, la délicatesse, la finesse, le raffinement, le piquant, l'élégance des poses et des gestes, les minuties du détail, les coquetteries décoratives, l'exécution caressée de ces créations ioniennes et attico-ioniennes. Toutefois, on se hâte aussi de souligner que cet art attico-ionien a vite « épuisé les ressources jusqu'à tomber dans une sorte de maniérisme » (Collignon) (11). On lui reproche : l'affectation, l'afféterie, le précieux et le maniéré de son style.

Mais ce style maniéré peut se prévaloir (et c'est sur cela qu'on ne met pas suffisamment l'accent), de son goût pour l'esthétique pure. L'art attico-ionien n'ambitionne pas d'atteindre le plus haut degré de l'imitation de la réalité. Il s'intéresse, par contre, aux problèmes de l'esthétique formelle, de l'effet artistique, de l'ornement stylisé, du rythme des lignes, de la mélodie des contours, des arabesques et des fioritu-

(11) *Hist. sc. gr.*, I, 364.

res du marbre, du jeu savant des parties et de la valeur décorative de l'ensemble.

La fantaisie formelle ionienne s'effacera vite devant la marche triomphale de l'art classique et alors d'autres tendances esthétiques domineront la sculpture grecque. Mais elle ne disparaîtra pas pour longtemps. Un court intervalle, et elle aura déjà sa revanche et sa renaissance.

Les autres styles dans la sculpture archaïque, en dehors de la tradition attico-ionienne, offrent aussi d'intéressants aspects esthétiques formels, propres à féconder plus tard l'imagination artistique des sculpteurs archaïsants. Ce sont par exemple les problèmes structuraux dans la statuaire, la logique de sa construction, son sens de la composition, qu'on étudiera dans l'attitude et la draperie des Athénas archaïques, et qu'on reproduira plus tard sous des formes nouvelles. De même, l'architecture carrée d'un crâne archaïque, le cube épais d'une barbe archaïque, le système des volumes massifs, la géométrie rectangulaire d'un hermès séduiront plus tard un Alcamène. Et ce sera le même artiste qui s'inspirera de l'idée des vieilles statues xoanisantes pour les figures et l'ensemble de composition de sa triple Hécate. Un motif archaïque comme ce pli médian qui déguise l'idée formelle de l'axe médian, sera repris et servira à des variantes et à des créations nouvelles de l'époque archaïsante.

*
**

Ainsi cet exposé sommaire montre déjà combien est complexe le problème de la sculpture archaïque, et qu'il ne se laisse pas sans violence presser dans le cadre étroit d'un art primitif dont le rôle essentiel serait de préparer le triomphe de l'art classique.

L'art archaïque embrasse une diversité impressionnante de tendances esthétiques et, à cet égard, il est même plus riche que l'époque classique. Surtout l'esthétique formelle, qui se donne libre cours et qui est loin d'être obsédée par le souci de la vérité rigoureusement naturaliste, est plus en vogue à l'époque archaïque et l'approche de l'art classique marquera plutôt son dépérissement. Sa résurrection viendra avec la renaissance archaïsante.

III. == LE PROBLEME DE LA SCULPTURE ARCHAISANTE

La science de la sculpture archaïsante a passé par plusieurs étapes.

A l'époque où l'art classique (réel ou présumé) était censé seul digne d'intérêt, on n'a pas attaché d'importance aux distinctions... trop subtiles entre les œuvres archaïques authentiques et leurs copies, pastiches, adaptations archaïsantes. Tout cela appartenait, en fin de compte, au même genre ancien et primitif, et ne pouvait, pensait-on, être confondu avec le véritable art grec, c'est-à-dire l'art classique.

Puis, lorsque la sculpture archaïque est devenue l'objet d'un éminent intérêt scientifique, on s'est mis à délimiter scrupuleusement le domaine de l'art archaïque authentique, en éliminant soigneusement tous les monuments suspects d'être des copies ou imitations ultérieures, romaines. On s'appliquait avec zèle à confondre les œuvres de production romaine et à démasquer les pastiches qui s'étaient fait passer longtemps pour des œuvres grecques authentiques. A peine l'autel des quatre dieux de l'Acropole d'Athènes

fut-il découvert, que l'on s'est empressé de le déclarer archaïsant — ce qui est exact — pour empêcher une nouvelle intrusion en fraude dans le domaine de l'ancienne sculpture grecque. Ainsi, la connaissance de la sculpture archaïsante devait, en premier lieu servir à favoriser l'étude des œuvres archaïques authentiques et à faciliter leur identification.

Vint ensuite le moment où la sculpture archaïsante devint l'objet d'un intérêt particulier. On commença bientôt à se douter que les pastiches archaïsants n'étaient pas uniquement des déformations dues surtout à l'invention et au mauvais goût romains, mais qu'ils gardaient le reflet d'une sculpture grecque authentique, quoique postérieure à l'époque archaïque.

Maintenant, au lieu de se préoccuper de sauver la sculpture archaïque authentique de tout mélange dégradant avec les œuvres de production ultérieure, surtout romaines, on s'est mis, au contraire, à les rapprocher du véritable art archaïque et à chercher assidûment tous les documents archaïsants susceptibles d'être attribués aux artistes grecs anciens, ou, tout au moins, aux prototypes authentiques grecs.

Depuis, les recherches sur l'art archaïsant se présentent sous deux formes, selon l'art qu'on place au centre de l'intérêt scientifique : tantôt ce sont les sources mêmes des sculpteurs archaïsants qu'on étudie, c'est-à-dire l'art de l'époque archaïque. On tâche, en ce cas, à travers les documents archaïsants, d'atteindre l'archaïsme authentique et de suppléer ainsi aux nombreuses lacunes de notre connaissance de l'archaïsme (de même que l'on s'efforce de connaître l'art classique à travers l'art de l'époque romaine et de l'époque archaïque). Tantôt, au contraire, l'objectif central des recherches est l'art archaïsant, et

alors on profite des connaissances de l'art archaïque, comme d'un des moyens d'approfondir le problème archaïsant. Il n'est pas nécessaire d'insister sur le fait que les deux points de vue sont également légitimes et indispensables. Mieux on sera fixé sur l'art archaïsant, et mieux on connaîtra l'art archaïque et *vice-versa*.

On s'en aperçoit tout de suite en étudiant le problème du style archaïsant. Quand on se propose de préciser en quoi consistent les caractères spécifiques du style archaïsant, on est obligé, au préalable, de déterminer clairement ce qu'il contient de l'archaïsme authentique. Quelles sont les formes fondamentales, les tendances stylistiques de l'art archaïque (dont j'ai parlé dans le précédent chapitre), que l'art archaïsant s'est assimilé ? Dans quelle mesure cet art dérive-t-il de l'archaïsme véritable ? (1). Connaître les sources et les modèles, c'est, en même temps, connaître le caractère propre et original de la production archaïsante. Nous sommes encore bien éloignés d'une solution satisfaisante de ce problème.

Le problème devient encore plus difficile lorsqu'on envisage l'époque intermédiaire entre l'archaïsme et l'époque archaïsante, surtout quand on s'en remet aux auteurs qui y trouvent la source principale de l'art archaïsant.

« Le style archaïsant, dit Collignon (2), a ses racines dans l'archaïsme sincère, mais déjà très raffiné, qui prévaut au début du V^e siècle » et qu'il désigne du terme d' « archaïsme finissant ».

Cette conception d'un « archaïsme finissant » dont

(1) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 650.

(2) *Hist. sc. gr.*, II, 650.

dériverait « en droite ligne » (Collignon) le style archaïsant, est adoptée généralement.

Mais qu'est-ce, au juste, que « l'archaïsme finissant » ? On peut l'envisager comme un *terminus a quo*, pour désigner par là la fin de l'époque archaïque, « la dernière phase de l'archaïsme » (Hauser) (3), « la fin de l'archaïsme » (Picard) (4), le « temps des guerres médiques » (Collignon) (5), et alors cette affirmation risque d'être hypothétique ou même inexacte. Car nous savons que le style archaïsant remonte plus haut et se rattache à une époque archaïque beaucoup plus ancienne.

D'autre part, si on entend par « archaïsme finissant » le style archaïque « au temps des guerres médiques », nous sommes obligés de songer surtout au style sévère qui vient de supplanter l'ancien style ionisant et orientalisant. Mais c'est justement à cette dernière source qu'on cherche toujours à faire remonter le style archaïsant maniéré.

C'est pourquoi cette vague notion de l' « archaïsme finissant » s'avère insuffisante. La recherche de telle ou telle époque archaïque dont on ferait dériver le style archaïsant, ne nous avancera pas tant que le problème de l'archaïsme ne sera pas mieux approfondi. Une « époque » archaïque embrasse, nous l'avons vu, trop de styles et de tendances pour nous permettre une notion « claire et distincte ». Pour étudier d'une manière efficace le problème des sources archaïques de l'art archaïsant, il vaut mieux reprendre l'analyse stylistique de l'archaïsme et suivre l'évo-

(3) HAUSER. — *Op. cit.*, 168.

(4) *Sc. ant.*, II, 224.

(5) *Hist. sc. gr.*, II, 650.

lution de ses tendances typiques. On cessera ainsi d'être rivé à des données chronologiques.

*
**

Pourtant, la question des sources archaïques n'est qu'un aspect du problème de la sculpture archaïsante. La connaissance de ces sources nous aide à mieux comprendre le style archaïsant, à identifier les éléments archaïques authentiques et à délimiter les éléments archaïsants. Mais c'est ici que commence le problème archaïsant. Car la sculpture archaïsante n'est pas un simple reflet de l'archaïsme. L'art archaïsant dérive de l'art archaïque, mais il est autre chose que l'art archaïque. La question se pose donc de savoir quelle est sa physionomie propre.

La notion commune de ce qu'on appelle « archaïsant » est très vague. De même qu'on le fait généralement pour l'archaïsme en désignant ainsi les œuvres datant de l'époque préélassique), — on se contente aussi de la conception chronologique pour qualifier comme « archaïsant » toute œuvre d'aspect archaïque mais qui appartient à l'époque postarchaïque. Avec cette dernière réserve, on emploie donc le terme « archaïsant » dans un sens très large, voire élastique. Non seulement sont censés archaïsants les statues et les reliefs, dont l'apparence archaïque, générale ou partielle, sont manifestes, mais il suffit qu'il existe un détail archaïque quelconque : attitude compassée, œil oblique, sourire, plis raides, pour qu'un monument soit qualifié d'« archaïsant », à condition d'être daté de l'époque post-archaïque et de ne pas être la copie servile d'un modèle ancien.

Cette définition embrasse trop et étreint mal. Elle s'avère insuffisante lorsque la date d'un document reste incertaine, et elle ne nous apprend pas grand-

chose sur ce qui caractérise essentiellement les œuvres archaïsantes et le style archaïsant. C'est précisément de cette connaissance stylistique que dépend notre capacité d'identifier les œuvres dont la provenance et l'époque sont inconnues. Certes, on y arrive parfois grâce à un détail anachronique ou à un procédé technique, qui trahissent l'artiste d'une époque récente. Mais ce ne sont là que des facteurs fortuits. Seule, une connaissance suffisante du style peut donner une relative certitude. Sans elle on se trouve souvent fortement embarrassé en présence des formes anciennes : est-ce de l'archaïsme ? Est-ce de l'archaïsant ? Que de discussions de cet ordre le putéal de Corinthe, par exemple, n'a-t-il pas soulevées !

D'ailleurs, ce point de vue pratique n'est pas décisif pour notre science. On confond souvent l'objectif d'une connaissance pratique qui vise un cas particulier (tel document à identifier), et qui dépend des contingences (détail accidentel, intuition spéciale du connaisseur), avec le but d'une science qui met l'accent sur les choses générales. L'étude d'un monument concret lui est surtout importante en vue du problème général et des conclusions stylistiques à établir.

Pour la sculpture archaïsante, le problème essentiel reste : Quels sont les traits distinctifs et les tendances caractéristiques du style archaïsant ?

D'abord existe-t-il un style archaïsant ?

Je ne me propose pas d'aborder ici le problème ardu du « style ». Les définitions connues (comme celle de Viollet-le-Duc, « manifestation d'un idéal établi sur un principe »), sont trop générales pour me servir utilement. Mais ce qui saute aux yeux pour l'art archaïsant, c'est la diversité des manières qui se laisse difficilement subordonner à une notion uni-

taire d'un style, mais qui comporte plusieurs façons d'« archaïser ». Si on compare, par exemple, l'Hermès Propylaïos d'Alcamène avec l'Hermès de l'amphore de Sosibios, la différence des formes artistiques est évidente.

Par conséquent, pour embrasser toutes les œuvres qui s'inspirent de l'archaïsme, il faut bien se résigner à différencier les styles archaïsants.

Pourtant, une notion courante et même traditionnelle du style archaïsant se borne à un groupe restreint d'œuvres archaïsantes, qui reproduisent les « figures fines et menues, d'une élégance mièvre, avec cette affectation précieuse dans les gestes qui fut une mode pour un certain archaïsme » (Lechat) (6). C'est le style « affecté », « précieux », « maniéré », et qui serait le style archaïsant « proprement dit ». L'art archaïque dont il s'inspire, c'est « un certain archaïsme » qui est propre à l'art attico-ionien et qui constitue la tradition ionienne dans la sculpture grecque.

L'art ionien « est épris, à des degrés divers, d'élégance, de coquetterie, du désir de plaire, se complaît à la minutie et au raffinement des détails de la chevelure, de la parure et du vêtement, à la grâce des gestes, même un peu affectés, des mains aux doigts longs, effilés et arqués » (7). Il est orientalisant par son goût pour l'extérieur riche, pour la surface compliquée, pour l'effet décoratif. Enfin, il aime la recherche de la forme, l'ornement, la stylisation, « la délicatesse du style » (8) : le tracé délicat, la ligne serpentine, les sinuosités du contour, les arabesques et les fioritures du marbre.

(6) *Rev. et anc.*, 1913, 385.

(7) DEONNA. — *Dédale*, II, 85.

(8) PICARD, — *Sc. ant.*, I, 354.

Il exagère souvent ces délicatesses et ces minuties et glisse dans l'affectation, dans la préciosité, dans le maniérisme (M. DEONNA, *Dédale* II 228 parle du « maniérisme de l'art ionien »).

La tradition ionienne ou ionisante pousse des racines profondes à Athènes. Elle subira, à certaines époques, des éclipses passagères et s'effacera devant d'autres « traditions ». Mais l'esthétique ionienne ne disparaîtra plus en Attique. Elle « continuera à inspirer au V^e siècle une série d'œuvres que l'on peut qualifier d'« attico-ioniennes », et « comptera parmi ses représentants des maîtres illustres, Calamis, Callimaque » (9).

A quelle époque cette tendance ionisante s'était-elle concrétisée dans les monuments de la sculpture dite « archaïsante » ?

La sculpture « pré-archaïsante » est-elle vraiment le lien entre l'art archaïque et l'art archaïsant ? En d'autres termes, y eut-il évolution ininterrompue et graduelle, ou bien césure nette et résurrection sous une forme nouvelle ?

Le style maniéré n'est représenté à l'époque intermédiaire que par quelques documents dont j'ai déjà parlé, et qui « sont traités avec une affectation voulue de goût antique » (10) ; ils ne suffisent pas pour élucider ce problème.

Deux hypothèses ont été émises à ce sujet.

Les uns admettent une évolution ininterrompue, depuis la sculpture archaïque et jusqu'à la sculpture archaïsante du IV^e siècle. Selon Hauser (11), les formes archaïsantes se rattachent d'une façon si logique

(9) DEONNA. — *Dédale*, II, 99.

(10) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 140.

(11) *Op. cit.* 168.

et nécessaire à l'art archaïque authentique, qu'on aurait peine à croire à une interruption si prolongée et que les artistes du IV^e siècle avaient dû tirer cette « conséquence » immédiatement à la fin de l'époque archaïque. L'art archaïque nous aurait laissé des monuments où se révèle déjà ce langage outré de formes précieuses. Bien que cette esthétique archaïque ne se présente que sous un aspect fragmentaire et qu'elle soit loin d'être un ensemble stylistique nettement défini, il n'en reste pas moins que quelques-unes de ses formules et quelques-uns de ses types ont passé dans l'époque postérieure où ils ont subi une nouvelle évolution.

A l'appui de cette hypothèse, on fait appel, en outre, aux anciens écrivains, et on réunit toutes les précisions utiles sur l'activité de Calamis pour la charger du rôle important d'intermédiaire entre l'art archaïque et l'art archaïsant.

L'autre hypothèse situe aux premières décades du IV^e siècle la création spontanée du style archaïsant. C'est à cette époque qu'il apparaît sous son aspect définitif sur les parois des amphores panathénaïques, et sur les reliefs. Cette hypothèse se défend d'admettre une phase superraffinée de l'évolution du style archaïque, à laquelle on voudrait rattacher un archaïsme maniéré. Au contraire, c'est à l'archaïsme bien plus ancien, que les archaïsants se seraient adressés, à un art très vieux, aux tendances ornementales « et qui s'est conservé dans les documnts du style orientalisant le plus ancien (12). Mais, entre cet art et l'art archaïsant, il y a une coupure d'un siècle.

Quoi qu'il en soit, ce qui importe c'est que les archaïsants du IV^e siècle ont, en tous cas, puisé à la

(12) SCHMIDT, op. cit., 66, 67.

source de l'archaïsme authentique dont ils se sont parfaitement assimilé le caractère particulier. Avoir saisi l'essentiel du style archaïque, en avoir dégagé les traits fondamentaux, les avoir fait clairement ressortir et sensiblement exagérés, c'est, d'autre part, le propre du nouveau style archaïsant.

La création du nouveau style pourrait même se prévaloir d'une individualité créatrice bien définie : ce serait Callimaque, dont l'activité est contemporaine du début du IV^e siècle et dont les anciens écrivains soulignent la préférence pour l'art décoratif et pour le travail minutieux, subtil, raffiné de la tradition attico-ionienne. L'inventeur présumé du chapiteau corinthien, l'auteur de la grande lampe d'or de l'Erechtheion serait aussi le créateur et le promoteur du nouveau style archaïsant.

Bref, à la place d'une évolution ininterrompue, d'une tradition continue, on met une discontinuité historique. A une époque déterminée, un nouveau style apparaît qui, tout en s'inspirant de l'ancien archaïsme de tradition ionienne, revêt une physionomie esthétique propre.

Et pourtant, j'incline à croire qu'une continuité historique reliant la sculpture archaïque avec les œuvres archaïsantes du IV^e siècle, est plus proche de la vérité. On est frappé surtout de rencontrer déjà, à l'époque archaïque, beaucoup de conventions qui seront les signes extérieurs les plus apparents de l'art archaïsant.

« Aucune des conventions du style archaïsant n'est étrangère à l'archaïsme, dit Collignon (13), ni le mouvement de danse, ni le plissement en queue d'aronde des écharpes, ni les gestes maniérés des

(13) *Hist. sc. gr.*, II, 650.

maines. Les vieux peintres de vases les connaissent, les sculpteurs de bas-relief les appliquent au temps des guerres médiques. Le style qui nous occupe dérive donc en droite ligne de celui qui donne aux œuvres de l'archaïsme finissant un charme si sévère ».

*
**

Passons en revue ces éléments stylistiques de l'art archaïsant.

Ce qu'on appelle « mouvement de danse » présente, en réalité, plusieurs variantes différentes. Tantôt, c'est réellement le mouvement rythmé, la danse, par exemple, dans les nombreuses répliques de « Pan et les Nymphes », comme le relief du Louvre, ou bien sur la frise de Samothrace du Louvre.

Tantôt, c'est une démarche solennelle, mais précieuse, des figurants d'un cortège divin : les dieux défilent en cadence sur les demi-pointes (le défilé des quatre dieux, Hermès, Athéna, Apollon, Artémis, sur le relief de la Villa Albani) (14).

Une autre fois, c'est une démarche hésitante, tâtant discrètement le sol des pointes des pieds, démarche maniérée qu'on trouve déjà dans certaines œuvres anonymes primitives (Athéna de l'autel des quatre dieux de l'Acropole d'Athènes).

Souvent, le pied est tendu à l'excès et posé sur l'extrême pointe des orteils, ce qui représente déjà le maniérisme outré de l'époque tardive (relief du Louvre : Dionysos et les Hôrai (15) ; Athéna devant le candélabre sur le relief de la Villa Albani (16).

(14) SCHMIDT. — Op. cit., pl. XII.

(15) SCHMIDT, op. cit., pl. XVIII.

(16) Id., pl. IX.

Certaines démarches accusent le caractère solennel, « divin » ; d'autres, fringantes, trahissent « la recherche de la grâce qui confine à la mièvrerie » (17).

A côté du mouvement de danse, un autre élément caractéristique du style maniéré concerne la draperie.

Les figurants portent le vêtement ionien, chiton et himation. Certains dieux (Hermès, Apollon) sont nus, drapés de chlamydes ou d'écharpes étroites, jetées à la manière des châles, enlaçant les épaules, suspendus sur les bras.

La draperie est stylisée et tire de cette stylisation, de même que de celle des arrangements archaïques de la chevelure et de la barbe (cheveux longs, nattés à la mode du VI^e siècle, mèches ondulées sur le front, boucles en tire-bouchons tombant de chaque côté du cou), des effets artistiques auxquels l'époque classique n'était plus sensible.

Les motifs caractéristiques de la stylisation archaïsante des draperies sont : le tuyautage des bords de l'himation et surtout le plissement des pans du manteau ou du châle en « queue d'aronde ». Les plis tuyautés et superposés se terminent en pointe, s'incurvent et s'opposent symétriquement, de manière à rappeler une queue d'hirondelle. On a une prédilection pour les pans divergents, pour le contour concave des queues, et cette prédilection s'accroît à mesure que le maniérisme devient plus accusé.

Le sculpteur archaïsant aime beaucoup les lignes incurvées et les contours sinueux. Lorsqu'il emprunte aux anciens reliefs ioniens le motif orientalisant des jambes tendues et raidies, à la musculature exagérée, il donne volontiers à la jambe avancée un contour extérieur concave (Athénas du type de l'Athéna de l'autel des quatre dieux, par exemple Athéna

(17) REINACH. — *Rev. et gr.*, 1900, 14.

de la base d'Epidaure (18), de même qu'il se plaît souvent à arquer les doigts à l'envers. Dans la draperie, à côté des plis symétriques, il aime les plis courbes, en palmettes, en quarts de cercles concentriques (relief de Zeus et d'Iris à Thasos) (19).

De cette préférence pour les lignes arrondies, et qui s'associe à la tendance aux proportions plus élancées et à la minceur de la taille, très haut placée, il résulte une silhouette de corps variée, ondulante, animée.

L'animation et le mouvement se manifestent notamment dans les éléments de la draperie, souvent sans concordance exacte avec le mouvement général du corps et sans souci de la vérité naturelle. Le mouvement lui-même semble être stylisé et ne suivre que sa propre loi esthétique. L'impulsion prend naissance dans la draperie même ; elle se propage, met en mouvement la silhouette et rejette loin d'elle les pans flottants.

Cette animation autonome n'est qu'un prétexte pour le sculpteur archaïsant (qui en épuise toutes les possibilités artistiques) pour diversifier les contours, faire ressortir les lignes sinueuses, ou bien elle lui sert à des fins de composition en reliant les figures juxtaposées, en leur imposant un rythme concordant, en meublant les intervalles de pans flottants en guise de dessins ornementaux (relief des quatre dieux de la Villa Albani), enfin pour d'autres effets stylistiques.

Le goût pour la grâce maniérée dans la démarche, dans le mouvement, dans la danse, dans l'attitude — se manifeste ostensiblement dans les gestes : la façon

(18) SCHMIDT, *op. cit.*, pl. xvi.

(19) PICARD. — *Rev. arch.*, 1912, 43.

précieuse et affectée dont les figurants tiennent un objet (les attributs divins, par exemple), ou saisissent un pan d'étoffe (du bout du pouce et de l'index ; les trois autres doigts, étroitement liés et tendus), surtout le geste de la main relevant le chiton, geste typique des Korès ioniennes archaïques — est caractéristique pour l'art archaïsant.

*
**

Nous avons déjà pu remarquer que le répertoire archaïsant est de caractère religieux. Les figurants sont les grandes divinités : Zeus, Hermès, Apollon, Dionysos, Athéna, Artémis, mais aussi Pans, les Nymphes, les Saisons... Ce répertoire comprend, dans la plupart des reliefs connus, quelques modèles stéréotypés qui correspondent aux types 1 à 13 de Hauser (voir la planche I). Les plus fréquents sont : Zeus, à la tête archaïque, drapé d'un long himation au bord tuyauté (type 5).

Hermès barbu, coiffé à la manière archaïque, nu, drapé d'une chlamyde, tenant d'un geste précieux le caducée (type I).

Apollon, svelte, jeune, imberbe ; coiffé, natté, couronné ; drapé d'un châle aux pans en queue d'aronde, portant l'arc et la flèche (type 2).

Dionysos à la coiffure et à la barbe archaïques, vêtu d'une tunique courte aux plis stylisés, le thyrsé dans la main (type 11).

Athéna : la tête, la coiffure archaïques ; drapée à l'ionienne, l'himation aux pans tuyautés et recourbés ; la lance debout, saisie de deux doigts d'une manière précieuse, le casque dans l'autre main (type 4).

Les autres divinités féminines ressemblent à ce type classique archaïsant de l'Athéna représentée sur l'autel des quatre dieux de l'Acropole d'Athènes.

Ces figures typiques du répertoire archaïsant sont reproduites dans maintes variantes ; les détails peuvent parfois changer, mais les types restent les mêmes.

Comme les figures isolées, les sujets de composition sont aussi de caractère religieux : processions (procession des quatre dieux de la Villa Albani ; Dyonyssos et les Hôraï du Louvre) ; danses autour d'un autel (Pan et les Nymphes au Louvre) ; dispute du trépied (base de Dresde ; relief du Louvre), Apollon, Artémis, Léo et Niké (relief du Louvre).

*
**

Ainsi, le style archaïsant se présente à la fois sous un aspect archaïque et sous un aspect original. Il s'inspire des tendances stylistiques trouvées dans les modèles archaïques de tradition ionienne : des prototypes, des formules, des conventions archaïques. Mais il évolue dans un sens nouveau, en tirant de l'art archaïque des conséquences originales.

Malgré cela, l'hypothèse de la création d'un style nouveau me semble très risquée. J'inclinerais plutôt à admettre une « renaissance du style maniéré » au début du IV^e siècle, une renaissance qui se produit dans des circonstances particulières et qui revêt une forme originale.

Epris des problèmes de stylistique formelle, de morphologie artistique pure, les sculpteurs archaïsants empruntent à la tradition attico-ionienne, à laquelle un commun idéal esthétique les rattache, les éléments et les conventions susceptibles d'alimenter leurs tendances. Des réalisations anciennes ils dégagent ces tendances avec une netteté inconnue dans l'art ancien, les développent, les accentuent et en

tirent les dernières conséquences, pour les incarner dans de nouvelles créations. C'est ainsi que, grâce à eux, les fragments stylistiques dispersés de la tradition ionienne revêtent le caractère d'un style.

En adoptant cette conception d'une renaissance du style maniéré attico-ionien au début du IV^e siècle, on donnera satisfaction, d'une part, à cette conviction qu'il doit y avoir une tradition ininterrompue, quoique apparaissant discontinue, à certaines périodes négligée et éclipsée par un autre idéal esthétique, tradition qui résistera même au triomphe de l'art parfait de Phidias et lui survivra, qui prouvera sa vitalité et sa force créatrice à l'époque archaïsante, et qui se prolongera jusqu'à la période gréco-romaine.

Et, d'autre part, en le qualifiant de renaissance, on rendra justice à l'originalité du nouvel art archaïsant, en même temps qu'à ce caractère de rénovation esthétique qu'il inaugure.

*
**

L'évolution ultérieure de la sculpture archaïsante suivra le destin de tous les styles originaux.

Après une période plus ou moins courte de l'akmé artistique (et qu'on pourrait appeler « la période classique de l'art archaïsant »), le style archaïsant s'achemine vers l'académisme. L'esprit rénovateur et créateur s'étirole peu à peu, et ce qui reste, ce sont les formules et les conventions figées. Du style maniéré, on ne retiendra que la « manière », qu'on se plaira à outrer à l'excès et à « contaminer » avec d'autres « manières » stylistiques.

Bref, le style archaïsant deviendra, si j'ose m'exprimer ainsi, du « maniérisme maniéré », dont on saisit le reflet dans la production gréco-romaine.

*
**

Les considérations précédentes se rapportent à cette conception courante qui n'envisage la sculpture archaïsante que sous l'aspect du style maniéré. Mais cette conception est loin de tenir compte de toutes la diversité des formes sous lesquelles apparaît la résurrection de l'art archaïque.

Elle néglige la production qui continue, pendant les siècles qui suivent l'époque archaïque, à copier, plus ou moins exactement, avec plus ou moins de succès, les œuvres fameuses de la sculpture archaïque. Certains documents ne sont-ils pas d'une telle exécution, qu'on hésite à les qualifier de copies romaines (Artémis de Pompéi, Spes Albani, Amazone de Vienne, Danseuses d'Herculanum, Vénus de l'Esquilin, etc...) ?

Mais la plupart des copies trahissent l'artiste maladroit ou bien... l'artiste qui n'a aucune ambition de faire de l'archaïsme authentique et de tromper les connaisseurs. Cet artiste nous donne des imitations qui reproduisent en grandes lignes assez fidèlement le modèle archaïque, mais il ne dissimule nullement sa technique moderne et la liberté qu'il prend avec les détails et les conventions du véritable art archaïque (anatomie, attitudes, draperie, coiffure, etc...) (20). Peut-être se réjouit-il même de fournir ainsi aux érudits contemporains et futurs l'occasion d'exercer leur œil pour les menus détails de l'art et du folklore archaïques et de le surprendre *in flagranti*.

Mais comment marquer la limite entre une telle copie archaïque et une œuvre archaïsante ?

Lechat (21) dit que si le sculpteur « au lieu de grappiller ça et là sur les œuvres archaïques s'attachait à l'une d'elles, choisie et isolée entre toutes, afin de la

(20) Cf. par ex. le relief d'Ariccia.

(21) *Rev. et anc.*, 1913, 391.

reproduire avec exactitude, incontestablement il faisait métier de copiste ». Mais Lechat ajoute que « les véritables copies ont dû être fort rares... » et que on ne sait pas bien, on ne peut pas démêler avec précision où finit dans leur œuvre la copie, où commencent les petits arrangements arbitraires. Tel est le cas, je le crois fort, pour la très grande majorité des sculptures, d'apparence archaïque, exécutées après le V^e siècle (22). C'est pourquoi, « il convient, à mon avis, d'étendre beaucoup l'emploi du mot « archaïsant » (23).

Malgré cela il me semble opportun de conserver le terme de copie pour toutes les œuvres qui dénotent la volonté explicite de l'artiste de reproduire une œuvre archaïque authentique; même sous une apparence incorrecte ou modernisée, même avec « les petits arrangements arbitraires ».

Je désignerais cette catégorie de la production archaïsante du nom de « pseudo-archaïque ».

*
**

Mais la sculpture archaïsante comporte d'autres œuvres qui trahissent une tendance différente de celle d'un copiste « archaïsant ». Ces œuvres sont caractérisées par le désir de l'auteur de mélanger les styles, l'archaïque et les modernes, et de tirer de ce mélange de nouveaux effets esthétiques.

Pour Lechat, toute la sculpture archaïsante est définie par ce caractère mixte.

« Qu'est-ce donc, au juste, demande-t-il, qu'une sculpture archaïsante ? Lorsqu'un sculpteur empruntait à l'archaïsme certains traits de facture, certaines

(22) *Ibid.*, 392.

(23) *Ibid.*, 391.

habitudes et conventions, usait de tout cela en le mélangeant à d'autres éléments étrangers à l'archaïsme... assurément il accomplissait besogne d'archaïsant » (24).

Il est évident qu'une telle définition est trop étroite pour mettre suffisamment en lumière les différents aspects de la sculpture archaïsante. Elle ne définit qu'une catégorie d'œuvres archaïsantes : celles du type mixte.

Collignon (25), distingue les copies et les « imitations libres » qu'il compte parmi les œuvres archaïsantes. « Les imitations libres, dit-il, se trahissent par des détails caractéristiques : une tête de style plus récent posée sur un corps à l'attitude rigide ; des erreurs dans le costume ; des jeux de draperie ignorés des anciens sculpteurs ; une atténuation voulue de certaines conventions, comme le sourire et l'obliquité des yeux... » (26). L'Artémis de Munich serait un exemple de cette sculpture archaïsante : « la tête seule avec sa coiffure compliquée, rappelle l'ancien style, tandis que le chiton creusé de plis souples et profonds dénonce une tradition d'art toute différente » (27).

Ainsi, le mélange des éléments stylistiques, anciens et modernes, serait le trait distinctif de cette sculpture archaïsante.

Mais quelle est la nature de ce mélange ? Dans quelle mesure les éléments archaïques et les éléments récents y prennent-ils part ? Y a-t-il agrégation inorganique des éléments disparates ou unité esthétique ?

(24) *Ibid.*, 390.

(25) *His. sc. gr.*, II, 655.

(26) *Hist. sc. gr.*, II, 657.

(27) *Hist. sc. gr.*, II, 657.

Pour Lechat (28), le mélange qui caractérise la sculpture archaïsante est : « un mélange qui comprenait — à dosage très variable — des imitations libres de l'archaïsme et divers éléments, soit empruntés à des œuvres d'autres époques ou librement éclos sous la main de l'artiste ».

D'abord le dosage.

En effet, il est très variable. La nature des éléments modernes varie évidemment suivant l'évolution générale de l'art : au IV^e siècle, elle est autre qu'au III^e siècle. Mais le dosage quantitatif dépend aussi de la phase historique : d'abord le souci de se conformer plus fidèlement à l'esprit archaïque prédomine (fin du V^e siècle) ; on se propose, avant tout de créer des œuvres inspirées des formes archaïques. Puis les éléments modernes (classiques, hellénistiques), réclament, avec plus d'insistance, une place en vue dans l'ensemble du monument.

Ainsi dans l'Athéna de Dresde, dans l'Athéna Albani, c'est l'élément archaïque qui prévaut ; mais la Danseuse de Pergame est presque moderne. Maintes œuvres ne sont qu'agrémentées de quelques détails accessoires archaïques.

En général, le sculpteur archaïsant met à contribution les conventions, les formules stylistiques, les types, les compositions de la sculpture archaïque : attitudes raides, frontales, sourire archaïque, proportions archaïques, draperies plissées, cheveux en coquilles d'escargot, boucles en tire-bouchons, idées tectoniques, et les associe aux motifs et aux formes récents. La coiffure et la barbe rigoureusement archaïques, encadrent le visage phidiasque de l'Hermès d'Alcamène, comme celui du Zeus Talleyrand du

(28) *Rev. et anc.*, 1913, 392.

Louvre. Les figures de la triple Hécate d'Alcamène, d'une raideur, d'une frontalité si ancienne, portent des têtes phidiâques. Nombreuses sont les répliques imitant ou s'inspirant du type et de l'attitude de l'Athéna Pramachos, mais qui sont modernes, soit par une tête classique (Athéna d'Herculanum), soit par la draperie naturelle (Athéna du Louvre). L'attitude archaïque et le geste élégant des Korés ioniennes relevant leur manteau (« Spes romana ») prête à une quantité de variantes modernisées : tête, coiffure, draperie récentes (Diane de Trastevere, Aphrodite Antheia à Paris, Athéna de Chantilly, Spes Rinaldi). Souvent, ce n'est qu'une idée stylistique de la sculpture archaïque qui est utilisée pour des compositions modernes. Ainsi le motif structural du pli médian de la draperie qui doit accentuer l'axe médian de l'armature et la tendance verticale de l'ensemble sera repris dans l'Athéna archaïsante de Poitiers, dans la figure de la triple Hécate, dans l'Athéna de Florence.

Pourtant la notion de l'« imitation libre » à dosage varié, me paraît insuffisante pour caractériser fidèlement cette catégorie de la sculpture archaïsante : elle évoque nécessairement l'idée d'un éclectisme plus ou moins arbitraire. Sans doute, beaucoup de ces œuvres ne sont qu'éclectiques et manquent totalement d'unité esthétique. Il n'en reste pas moins que le trait essentiel de cette sculpture archaïsante consiste dans leur tendance à mettre les formes et le répertoire archaïques au service d'une esthétique moderne et de les faire suivre l'évolution générale de l'art grec.

La sculpture archaïsante maniérée subit (je l'ai mentionné plus haut) elle aussi, des « contaminations » avec d'autres styles, surtout dans son évolution ultérieure. Mais ce qui constitue son caractère foncier, c'est l'attachement à la tradition attico-ionien-

ne et la tendance fondamentale de rester fidèle à cette tradition.

La « sculpture archaïsante libre » (je propose ce terme qui me paraît plus opportun que « imitation » libre) est, en revanche, quant au fond, indépendante et moderne.

Ce dernier caractère s'allie chez elle, souvent, à une valeur artistique réelle, à une originalité, spontanéité et ingéniosité dans la conception et dans la composition remarquables. On y sent une volonté créatrice, une idée directrice, et il en résulte des œuvres bien supérieures aux imitations éclectiques. M. Bulle (29), dans son analyse de quelques œuvres de la sculpture archaïsante libre, souligne ces qualités artistiques et retrouve certains motifs archaïques dans les créations archaïsantes harmonieuses et organiques.

*
**

Il est évident, malgré tout, que la limite entre la sculpture archaïsante libre et la sculpture pseudo-archaïque ne saurait être rigoureuse lorsqu'il s'agit des œuvres éclectiques dénuées de sentiment esthétique et présentant un assemblage incohérent de détails archaïques greffés sur d'autres éléments stylistiques.

Une réserve analogue devrait être faite pour la limite entre la sculpture archaïsante libre et la sculpture maniérée « contaminée ».

Néanmoins, la distinction entre ces deux derniers styles s'impose, surtout quand on prend en considération un fait important : le style maniéré est très faiblement représenté dans la statuaire archaïsante. En revanche, il domine le relief archaïsant.

(29) Op. cit., p. 5.

Par conséquent, la classification de la sculpture archaïque en :

- 1° Sculpture pseudo-archaïque ;
 - 2° Sculpture archaïsante maniérée (ionisante) ;
 - 3° Sculpture archaïsante libre ;
- me semble être justifiée.

*
**

Cette distinction établie, y a-t-il, malgré tout, des traits communs à l'ensemble de la sculpture archaïsante ?

C'est d'abord le retour vers le passé archaïque.

C'est ensuite l'indifférence pour les problèmes essentiels de la sculpture classique, pour l'art naturaliste et idéalisant de l'époque de Phidias.

C'est enfin la prédilection marquée pour la tendance formelle dans l'art, pour l'étude des règles qui régissent les formes esthétiques indépendamment de leur valeur imitative.

*
**

Cet aspect de la sculpture archaïsante ne changera que par certains côtés, lorsque la sculpture néo-attique continuera la tradition archaïsante.

« La continuation sous-jacente de ce courant d'art « archaïsant », dit plus tard « néo-attique » (30), se traduira par la reprise des types, des sujets, des compositions, des formules stylistiques, de tout le répertoire de l'art archaïsant grec. Toutes les phases historiques par lesquelles l'évolution de la sculpture archaïsante a passé, y seront représentées. Ce sera « la renaissance archaïsante du I^{er} siècle » (31).

(30) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 217.

(31) PICARD, — *Sc. ant.*, II, 206.

Mais pour cette « renaissance », les modèles grecs deviendront de simples poncifs, dont on se servira avec prédilection pour des fins décoratives et ornementales.

Le caractère froid et académique qu'on a vu déjà annoncé en Grèce, s'accentuera. Car les Gréco-romains « archaïsants » sont des éclectiques par excellence, dépourvus d'originalité, de sentiment esthétique, de génie créateur grecs. Ils sont parfaitement indifférents à un idéal esthétique. Ils s'exercent dans tous les styles dont ils tâchent d'imiter la manière superficielle et les formes factices. Leurs statues, d'une technique parfois trop soignée, trop lustrée, contiennent les éléments stylistiques les plus hétérogènes. De même pour le relief : ici, leur activité artistique dégénère en « un art véritablement industriel » (32), soucieux uniquement d'effets décoratifs et ornementaux, et qui rappelle « l'usage des modèles stéréotypés, collés à la barbotine, dans la céramique à reliefs, plus ou moins contemporaine » (33). Ils ont à leur disposition un répertoire de formes toutes faites, puisées dans l'art archaïsant grec, et qu'ils emploient pour la décoration figurée des autels, putéals, vases.

« Les néo-attiques... n'ont été, en somme, que d'habiles arrangeurs et exploiters de quelques types créés par d'autres qu'eux et bien avant eux ; et ces types, prudemment empruntés en petit nombre, ils les ont maintes fois dépouillés de leur signification première, en ne les considérant plus que comme de simples motifs de décoration » (34).

(32) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 646.

(33) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 226.

(34) LEEHAT. — *Rev. et gr.*, 1900, 401.

Leur procédé habituel consiste à juxtaposer ces figures, empruntées aux modèles et aux styles les plus différents et à les séparer par des intervalles réguliers vides (schéma paratactique) ; ils visent donc avant tout à obtenir un ornement à figures humaines.

« C'est là un style décoratif, favorable en principe à la production industrialisée » (35). Avec un certain nombre de figures stéréotypées la décoration de n'importe quel objet est vite faite.

Les figures archaïsantes sont, en général, les mêmes que sur les reliefs maniérés grecs : Hermès, Apollon, Athéna ou sur les reliefs du style libre (autel des douze dieux du Louvre).

Les sujets de composition sont aussi empruntés à la sculpture archaïsante grecque : processions, défilés, danses, à côté d'autres traditionnels « moins renouvelés que déguisés à l'aide de diverses variantes » (36).

Ces variantes sont généralement d'une qualité et d'un goût fort médiocre ; parfois elles glissent dans la charge. A propos du relief « Pan et les trois Nymphes » du faux Callimachos, Lechat dit : « Ce n'est ici que maniérisme de surface et minuties banales ; emprunts faits de divers côtés et rien de personnel ; nulle invention ni pour le sujet, ni pour les poses des figures, seulement un amalgame de petites affectations en vue d'obtenir une fausse couleur de naïveté (37). Le sculpteur « fut seulement un petit copieur, un démarqueur de menus détails, un arrangeur sans horizon, sans envergure » (38).

(35) PICARD. — *Sc. ant.*, 225.

(36) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 224.

(37) LECHAT. — *Rev. et anc.* 388, 1913.

(38) *Ibid.*

C'est déjà un style archaïsant, déformé, dirais-je. La manière factice l'emporte sur le véritable style, la routine, sur la création originale de la sculpture archaïsante grecque.

*
**

L'école dite de Pasitélès présente, quant à la tendance archaïsante, maints traits communs avec l'école néo-attique.

Elle s'adresse aussi aux modèles grecs de l'époque préclassique. Mais elle a son propre domaine archaïsant : elle se plaît à reproduire et à adapter les formes de l'ancien art d'Argos. Elle remet en faveur les types prépolyclétéens du temps d'Agélaïdas, les « Orestes », les « Electres », qu'elle contamine avec des emprunts faits aux styles récents, avec des additions empruntées à des modèles postérieurs, voire aux créations de Praxitèle (39).

Avec tout cet éclectisme (qui est le propre des Gréco-romains) l'école de Pasitélès ne s'attache pas moins à accentuer la note archaïque et à contribuer pour sa part à la renaissance archaïsante dans la sculpture gréco-romaine.

(39) PICARD. — *Sc. ant.*, I, 334.

IV. == LE PROBLEME DES CAUSES

La survivance de la sculpture ancienne primitive, malgré l'évolution et le progrès prodigieux qu'a réalisés l'art grec, la persistance de la tradition « archaïsante » au milieu de l'épanouissement artistique et de la perfection inégalable de l'époque classique, et aussi hellénistique, pose nécessairement le problème de la ou des causes de ce curieux phénomène.

On peut envisager le problème sous l'angle général : quelles sont les raisons de ces « renaissances archaïsantes », si fréquentes au cours de l'histoire de l'art, et qui cherchent l'inspiration dans les époques primitives ?

Ainsi posé, le problème dépasse de beaucoup le cadre d'une étude de la sculpture archaïsante grecque ; on serait obligé d'étudier aussi les renaissances archaïsantes dans l'art ancien (Babylone, Assyrie, Egypte) et dans l'art moderne (la vogue qu'avaient connue les primitifs italiens, les archaïsants contemporains, Bourdelle, Bouchard, Landowski).

De ces recherches ainsi étendues on arriverait peut-être à obtenir des résultats dans le sens des théories

de M. Deonna sur « les lois et les rythmes », et qui ne seraient pas sans intérêt pour notre problème spécial. On serait obligé, à cet effet, de séparer les facteurs extra-esthétiques (religieux, sociaux, politiques, techniques) qui influent sur l'évolution de l'art (et qui, eux aussi, sont de nature tantôt générale, tantôt locale), des facteurs purement esthétiques qui déterminent l'autonomie de l'évolution artistique.

Car il est hors de doute que l'histoire de l'art a sa propre destinée. Certes, elle subit des influences, fortes ou faibles, provenant des autres domaines. Il n'en reste pas moins qu'elle suit sa vie autonome et dépend de ses propres lois.

La ligne de l'évolution esthétique, ses rythmes, ses revirements et ses renaissances peuvent et doivent trouver leur explication dans des causes purement esthétiques. Chaque art, chaque style a une durée restreinte, une propre biographie : une jeunesse, une maturité, une mort. Chaque âge a ses qualités (fraîcheur printanière, acidité savoureuse de l'époque primitive ; épanouissement et perfection de l'akmé, goût malsain de la décadence) comme ses faiblesses (grossièreté enfantine, académisme figé, impuissance sénile).

Arrivé au terme d'un art, l'histoire ne finit pas avec lui, sauf à des époques exceptionnelles (les « moyens-âges »). La loi de l'alternance des styles intervient. Elle demande impérieusement des successeurs d'une famille nouvelle ou ancienne. Alors, il y a un revirement, un nouveau style, ou bien une renaissance, un retour à un passé plus ou moins lointain. De tels retours sont, suivant M. Deonna, « une nécessité de l'évolution artistique » (1).

(1) DEONNA. — *Dédale*, II, 362.

En général, la mort d'un art, d'un style n'est qu'apparente. « Une fois créées, les formes artistiques ne meurent jamais complètement ; alors même qu'une technique plus évoluée et un autre idéal les ont supplantées, elles continuent loin dans les temps une vie ralentie » (2). Il en résulte un courant continu, une « tradition » qui se maintient, tantôt très effacée, tantôt plus en évidence à travers les siècles.

Les facteurs extra-esthétiques (religion, société, économie, technique), interviennent au cours de cette évolution artistique autonome, en la favorisant ou en la répudiant, en l'accélérant ou en la freinant. Ils créent une ambiance encourageante ou hostile, ils empêchent une « tradition » de s'éteindre ou ils déclenchent un changement de style, une nouvelle mode, un nouvel art ou une renaissance.

*
**

Ces réflexions d'un ordre général s'appliquent aussi à notre problème particulier de la renaissance archaïsante grecque.

Mais nous voudrions savoir quelles sont les causes spéciales qui ont déterminé le retour à la sculpture archaïque. Quelles sont les causes qui alimentent et maintiennent vivant l'art attico-ionien à travers les siècles ? Quelles sont les causes de ces renaissances archaïsantes qui, en pleine époque classique, en face d'un art parfait et inégalé depuis, d'un art de Phidias, d'un art du IV^e siècle s'applique à ressusciter les vieilles formes artistiques de l'époque archaïque ?

On a soutenu pendant longtemps la thèse exclusive de l'art « hiératique ». L'art archaïsant serait, avant tout, un art de tradition religieuse. Comme de tous

(2) *Ibid.*, 313.

les temps, et aussi de nos jours, l'art religieux est rigoureusement conservateur et puise de préférence aux sources anciennes. A une statue religieuse, à un relief religieux convient le mieux une apparence antique. On est disposé à entourer de vénération surtout les choses anciennes qui impressionnent déjà par leur air d'antiquité. Pausanias trouve dans les plus primitifs xoana le *enteonti* auquel tout spectateur est sensible. Même les grandes divinités de culte de l'époque de Phidias n'accusent-elles pas l'aspect archaïque ? Toutes les fois que le caractère sacré d'un monument devait être mis en évidence, le sculpteur créait une œuvre dans le style ancien. Ce conservatisme religieux se manifeste aussi bien aux époques primitives (les déesses archaïsantes « xoanisantes » du VI^e siècle) qu'à l'époque tardive de la sculpture archaïque (l'Athéna des frontons d'Egine avance toujours la jambe gauche sans autre raison plausible), et il continue à inspirer la sculpture post-archaïque pour répondre « aux préoccupations de l'époque travaillée sans doute d'un côté par la propagande en faveur des nouveaux dieux, mais dont la piété restait défendue par de nombreux esprits conservateurs » (3).

L'art classique, en humanisant les dieux et en diminuant la distance entre dieux et hommes, a favorisé, malgré le caractère idéaliste et majestueux de sa sculpture, la persistance de la tradition archaïque. L'Hermès Propylaïos d'Alcamène, élève de Phidias, sa triple Hécate devant le temple d'Athéna Niké sur l'Acropole d'Athènes étaient du V^e siècle. A l'époque classique, l'art religieux hésite entre le conservatisme religieux, entre la continuation directe de la tra-

(3) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 36.

dition archaïque toute fraîche encore, et l'art phidiasque dont l'idéalisme était susceptible de soulever de puissantes émotions avant de devenir froid et académique. Mais plus l'humanisation des dieux dans la sculpture classique s'accroissait, et plus la tendance archaïque gagnait du terrain. Lorsqu'au IV^e siècle, les divinités ont fini par descendre au niveau des profanes et se présentaient au public dans les attitudes de l'Aphrodite de Cnide et de l'Apollon Surocote, l'art religieux effarouché par le scepticisme croissant, se retournera résolument vers le passé archaïque. Alors les autels, les panneaux votifs, les reliefs funéraires dont la décoration sculptée traite les sujets sacrés et représente les dieux de l'Olympe, isolément ou en cortèges, seront exécutés de préférence dans le style archaïsant qui opposera au scepticisme religieux de l'art moderne les formes traditionnelles des époques anciennes et deviendra un style hiératique par excellence.

Cette thèse de la « rénovation de l'art religieux sous une forme intentionnellement attardée » (4), reflète incontestablement un aspect vrai du phénomène archaïsant. La tendance archaïsante se rattache, en effet, pour la plus grande partie, à des sujets de caractère religieux.

Reste à savoir si le caractère hiératique n'aurait pu aussi bien adopter d'autres formes de l'archaïsme que celles du style archaïsant. Au fait, pourquoi nécessairement celles-ci ? En les adoptant le sculpteur archaïsant a porté son choix sur certaines tendances de l'archaïsme qu'il continue, développe et dont il crée un style archaïsant. Cela suppose une orientation artistique nettement caractérisée qui, en prin-

(4) PICARD. — *Sc. ant.*, x, 36.

cipe, aurait pu aussi bien être tout à fait différente, et qui, par conséquent, ne saurait être expliquée uniquement par le caractère hiératique des sujets. En d'autres termes : on peut bien concevoir que, dans les circonstances auxquelles j'ai fait allusion plus haut, l'art religieux se détourne des tendances naturalistes du style classique et se retourne vers l'art antique, mais on n'y voit pas la raison de la préférence pour la sculpture archaïsante, soit maniérée, soit libre. Pourquoi le caractère hiératique exigerait-il ou conditionnerait-il le style maniéré ?

On pourrait supposer des influences dérivant des cultes étrangers, orientaux. Les mécréants ne se montrent-ils pas souvent plus sensibles aux croyances et aux cultes exotiques ? Déjà, au V^e siècle, la manière égyptisante nous frappe dans certains documents de la sculpture archaïque : on cite souvent l'Athéna égyptisante de l'Acropole d'Athènes (5) et l'Athéna du relief votif de l'Acropole d'Athènes (6), le plus ancien spécimen du style archaïsant maniéré. Le scepticisme croissant pouvait bien pousser l'art religieux vers des formes orientalisantes de la tradition ionienne.

Mais toutes ces raisons ne suffisent pas pour nous donner une solution satisfaisante de notre problème. M. Bulle (7) conteste la valeur de la thèse « hiératique » de l'art archaïsant. Le sujet religieux seul ne suffirait pas à expliquer une tendance artistique.

En effet, il me semble que des raisons extra-esthétiques ne sauraient jamais résoudre, à elles seules, un problème esthétique. Tout en admettant des influences extra-esthétiques des différentes espèces et ori-

(5) PERROT. — Hist. de l'art, VIII, fig. 309.

(6) *Ibid.*, fig. 334.

(7) *Op. cit.*, p. 34.

gines, je ne doute pas néanmoins de l'autonomie de l'évolution esthétique. Sans raisons esthétiques, un problème d'art n'est résolu qu'à moitié.

C'est ainsi que pour les reliefs archaïsants maniérés on a cherché l'explication purement formelle. Le style maniéré serait redevable de sa vogue à son caractère ornemental et stylisé. Les figures archaïsantes, outre leur signification religieuse, ont un rôle purement ornemental à jouer : elles sont destinées à diviser et à meubler, d'une façon régulière et apparente un champ d'une certaine longueur. La stylisation maniérée se prête particulièrement bien à une pareille ornementation ; car elle fait ressortir l'importance capitale de la ligne et du contour qui délimitent nettement les figures. Le relief archaïsant vise surtout à cette ornementation à figures humaines. La disposition ornementale que nous connaissons sur les frises orientales et ioniennes s'accorde au mieux avec le caractère schématisant ou stylisant des figures archaïques de la tradition ionienne. Le relief archaïsant de Samothrace au Louvre, par exemple, est un excellent exemple d'une pareille ornementation à figures humaines.

Par contre, l'art classique libre est foncièrement hostile à une semblable contrainte exercée sur la figure humaine. La composition exactement symétrique, l'alternance rigoureuse des figures avec les intervalles, le rôle ornemental d'un être vivant sont contraires à son idéal esthétique.

A cette conception on pourrait objecter que la prédominance absolue d'un schéma ornemental n'est manifeste que dans une certaine catégorie de reliefs archaïsants. Les autres contiennent des modes de composition différents. Et une quantité de reliefs archaïsants ne représentent que des figures isolées (les

quatre faces de l'autel des quatre dieux). Il n'en reste pas moins que cette considération d'ordre purement esthétique est des plus fécondes pour l'étude de notre problème.

La renaissance archaïsante du IV^e siècle (comme tant de renaissances après celle-ci), a un double aspect. Elle est, d'une part, un mouvement artistique orienté vers un but positif, une affirmation d'un idéal esthétique nouveau, retrouvé dans le passé archaïque. Elle est, d'autre part, une négation, une attitude hostile, une réaction anticlassique.

L'art de Phidias, dans une ascension rapide, a vite atteint les sommets de la perfection, au-delà desquels « il est probable que nul art humain ne pourra plus avancer » (8). Quelques décades à peine après la fin de l'époque archaïque, la sculpture grecque est déjà capable de donner à l'humanité le maximum à jamais inégalable.

Mais après l'ascension vertigineuse, l'art phidiasque ne tarde pas à se figer. Il a vite dépensé et épuisé les ressources créatrices (certains admirateurs enthousiastes de l'art archaïque vont même jusqu'à se demander « si la perfection plus animée de Phidias n'était pas déjà le principe d'une décadence (9) et ce qu'il peut encore léguer à l'évolution ultérieure de l'art, ce sont des répétitions, des formes consacrées, une esthétique rassise, une tradition classique destinée à survivre.

La réaction anticlassique a, en outre, une autre raison esthétique.

L'art phidiasque est la réalisation la plus complète de la tendance naturaliste. Il vise à la « transcription

(8) PICARD. — *Sc. ant.*, I, 27.

(9) PICARD. — *Sc. ant.*, I, 328.

exacte, bien qu'idéalisée, de la réalité » (10). Mais pour le naturalisme il existe des limites naturelles, même pour l'art le plus achevé. Et l'idéalisme le plus élevé dégénère vite en phrases conventionnelles.

Contre cet art, la tendance formelle, la fantaisie artistique, mises à l'écart depuis l'époque archaïque, sacrifiées à l'idéal naturaliste et idéaliste, mais toujours encore vivantes, finissent par s'insurger. « Ce moment fut propice aux écoles attico-ioniennes qui eurent alors un renouveau d'activité » (11) et qui s'empressèrent de reprendre les tendances artistiques longtemps refoulées. Elles trouvèrent là de nouvelles possibilités artistiques, de nouvelles occasions d'exercer la fantaisie esthétique et le génie créateur, bref, la vie artistique intense qui abandonnait déjà l'art classique.

Mais ces causes esthétiques qui avaient contribué à la renaissance archaïsante, ne s'étaient pas limitées au domaine de la sculpture maniérée. La sculpture archaïsante libre dénote aussi une réaction contre le style phidiasque. Certes, elle profite plus que la sculpture maniérée (qui reste plus fidèle au caractère foncier de l'archaïsme) des œuvres de l'art « libre » phidiasque. Elle utilise volontiers les formes nouvelles pour les combiner avec les éléments archaïques. Mais elle fait cela avec la volonté manifeste de se dérober à la morphologie classique, de donner libre cours aux goûts artistiques, de se soucier peu de la vérité naturelle, de disposer librement des motifs hétérogènes pour des créations nouvelles.

Plus tard, elle marquera aussi une autre réaction, celle contre le style théâtral et emphatique de la

(10) DEONNA. — *Dédale*, II, 374.

(11) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 68.

sculpture hellénistique dont les exagérations finiront par lasser les esprits. Elle fera alors partie de la « réaction académique et archaïsante » (12).

*
**

Enfin, le sculpteur archaïsant trouve dans l'art archaïque encore d'autres valeurs esthétiques qu'il chercherait en vain dans l'académisme classique : la jeunesse, la fraîcheur, la naïveté, la franchise, la spontanéité d'inspiration.

*
**

Ainsi la réaction esthétique s'associe aux facteurs extra-esthétiques pour déterminer le retour à l'ancien art.

Au V^e siècle, l'action de la tradition et de la religion domine l'art archaïsant et la sculpture archaïsante se présente sous l'aspect hiératique. Le conservatisme politique (Cimon, Nicias) agit dans le même sens traditionnaliste.

Au IV^e siècle la réaction esthétique prévaut et prend le caractère d'une renaissance. Le style archaïsant se constitue et l'art archaïsant, moins jaloux de l'aspect archaïque qu'au début, suit l'évolution artistique générale et subit volontiers les influences récentes de l'époque hellénistique. La sculpture archaïsante devient de plus en plus « moderne ».

Bientôt elle va devenir une tradition qu'on retrouvera non seulement dans la sculpture tardive en Attique et en Grèce, mais aussi dans les îles Rhodes (13), à Tralles (14), à Pergame et à Rome.

*
**

(12) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 266.

(13) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 265.

(14) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 262.

Mais à Pergame, comme plus tard à Rome, les causes ne sont pas les mêmes. Le courant archaïsant fait partie ici d'un autre phénomène, plus général.

Il s'agit du dilettantisme érudit qui, pour la première fois, à notre connaissance, fait son apparition dans l'histoire de l'art. Une statue, un relief ne sont pas envisagés seulement comme des œuvres d'art destinées à satisfaire le sentiment esthétique; elles sont en premier lieu des objets de recherche historique et archéologique, des objets d'étude, des pièces de collection.

A Pergame on étudie assidûment la sculpture grecque. C'est ici « qu'a pris naissance l'étude critique et historique de l'art grec. C'est là que les érudits ont constitué un canon des sculpteurs les plus célèbres de la Grèce » (15).

La bibliothèque de Pergame, fondée par Eumène, pouvait rivaliser avec celle d'Alexandrie.

Le musée d'art contenait une « galerie d'amateurs » qui fut dans l'antiquité la première en date » (16).

Nous voyons à Pergame « comme la première manifestation du dilettantisme érudit, et les conséquences méritent d'en être signalées : grâce aux ressources qu'offraient la bibliothèque et le Musée royal, Pergame devait devenir le principal centre des études consacrées à l'histoire de l'art grec » (17).

L'intérêt pour la sculpture archaïque grecque relève surtout de cette érudition archéologique qui s'étend sur toute l'histoire de l'art grec, sur tous les styles et toutes les époques. Toutefois, il est significatif que dans le canon des plus illustres sculpteurs grecs figu-

(16) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 612.

(16) PICARDI *Sc. ant.*, II, 233.

(17) COLLIGNON. — *Hist. sc. g.r.*, II, 499.

rent les noms des artistes archaïques, tandis que les sculpteurs fameux de l'époque hellénistique n'y sont pas mentionnés. Les œuvres de ces maîtres archaïques « vont être copiées et reproduites avec une singulière prédilection » (18). On attribue aux Attalides cette prédilection pour les œuvres archaïques qu'ils achetèrent à prix d'or et qu'ils firent copier. La collection royale comprenait entre autres sculptures, par exemple l'Apollon de bronze d'Onatas d'Egine ; l'Hermès Propylaios d'Alcamène. Les Charites vêtues du vieux maître Bupalos de Chios décoraient le palais même des Attalides. On a trouvé sur l'emplacement de ce palais des sculptures archaïsantes, comme la Danseuse de Pergame (citée déjà à plusieurs reprises), la Danseuse de Constantinople, « qui sont des copies libres de types archaïques, avec certaines marques de style hellénistique ; notamment dans la draperie » (19). « Ceci montre l'intérêt du Musée de Pergame, et le rôle qu'ont eu les maîtres du lieu dans la diffusion du goût archaïsant » (20). Quelles pouvaient être les raisons de ce goût archaïsant ?

On en est réduit à des présomptions.

Une dynastie de parvenus, comme celle des Attalides, pourrait bien avoir éprouvé le besoin de se créer une ambiance de vieille tradition et, à défaut de la sienne, de l'emprunter à la Grèce antique.

Toutefois, la mode archaïsante n'était pas limitée à la cour de Pergame. On la retrouve dans tout le monde hellénistique.

D'autres causes ont dû certainement agir dans le même sens : la vénération instinctive pour les objets

18) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 612.

(19) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 2331.

(20) *Ibid.*

authentiques appartenant à la haute antiquité grecque ; la passion des collectionneurs pour les œuvres rares et pour les curiosités archéologiques ; mais, surtout, la puissante attraction que les tendances artistiques de l'art archaïsant ont dû exercer sur certains artistes de l'époque hellénistique, animés du même esprit esthétique : le goût de la *καλὸς* et de la *λεπτοῦς* de la fantaisie décorative et ornementale.

*
**

On ne saurait trop exagérer l'ascendant qu'a pris Pergame, en matière d'art, sur Rome.

En 133, le dernier des Attalides lègue aux Romains, avec son royaume, sa bibliothèque et ses richesses d'art. Mais déjà avant cette date, des relations suivies liaient Rome et Pergame.

La civilisation pergaménienne contribue puissamment à la nouvelle formation politique (fin de la République, avènement de la monarchie) et artistique de Rome. On peut dire que Pergame était le modèle d'après lequel se formait, à bien des égards, la mentalité romaine, surtout son goût esthétique.

Toutefois, le mouvement artistique à Rome revêt une physionomie propre. Son ampleur est impressionnante. Rome devient un grand musée d'art. Dans les temples (Jupiter Capitolin, Apollon Palatin, etc...), dans les thermes, en plein air, d'innombrables sculptures sont exposées aux regards des Romains. Le nombre des collections privées est aussi considérable. La cour impériale, la haute société, les riches parvenus cherchent à l'envi à collectionner les œuvres d'art de tous les styles, de toutes les époques. Chacun veut posséder sa propre galerie. On s'arrache les œuvres authentiques, on paie des sommes folles pour les

documents antiques, et les types de collectionneurs enrégés, comme Verrès, ne sont pas rares.

Les collectionneurs se piquent d'être des connaisseurs d'art. Mais peu nombreux sont les véritables connaisseurs et les amateurs sincères. La majorité appartient à cette catégorie des soi-disant connaisseurs que Martial a peints avec sa verve incisive. Les meilleurs d'entre eux doivent leurs connaissances à un travail intellectuel, à des études d'archéologie et d'histoire de l'art. Ce sont les érudits et les critiques d'art de Pergame qui forment et guident le goût esthétique des connaisseurs romains. Les « canons » pergaméniens font autorité. On se vante de savoir distinguer tous les styles et toutes les époques, et même les caractères stylistiques personnels des artistes connus. Tout le monde a l'ambition de juger, d'identifier exactement les œuvres d'art et « non inscriptis auctorem reddere signis ».

Bref, chez les connaisseurs l'érudition historique et le dilettantisme archéologique sont au premier plan de l'intérêt artistique. Amateurs d'art, ils n'éprouvent pas de passion sincère, comme c'était le cas en Grèce, pour les œuvres d'art ; leur goût a un caractère intellectuel. C'est de l'« esthétique cérébrale » oserais-je dire, où le snobisme a sa large part.

Ce dilettantisme archéologique est une des causes de la « mode archaïsante » et de « la vogue qui remet en faveur des formes de style délaissées pendant la période hellénistique » (21).

Il caractérise aussi bien l'esprit des amateurs d'art que celui des sculpteurs gréco-romains. Des sculpteurs du type de Pasitèlès sont à la fois artistes et érudits théoriciens. Ils s'intéressent aux différents styles

(21) COLLIGNON. — *Hist. Sc. gr.*, II, 612.

grecs et s'exercent dans tous les styles grecs. Ils copient pour leur clientèle les vieux modèles, exécutent des statues et des reliefs archaïsants, et provoquent « une véritable floraison du style archaïsant » (22) à Rome.

On sait aussi la prédilection d'Auguste pour la sculpture archaïque. Il place deux statues féminines des vieux maîtres de Chios du VI^e siècle, Boupalos et Athénis, sur le faite de son temple d'Apollon Palatin, et il décore son forum de l'Athéna d'Endoias, enlevée à Pégée.

Il est vraisemblable qu'Auguste a su apprécier la valeur hiératique de la statuaire archaïque grecque et qu'il cherchait en elle l'auxiliaire de ses efforts pour faire revivre l'antique foi religieuse, déjà disparue.

Mais c'est surtout sur le modèle des monarques pergaméniens qu'a dû se former ce goût des nouveaux empereurs romains, un goût où se trahit peut-être aussi la recherche de titres de la noblesse la plus ancienne.

Plus important encore est le fait que la mode archaïsante à Rome est un des aspects de cette orientalisation progressive du monde romain qui a commencé dès le dernier siècle de la République (23). La mentalité des monarchies orientales influe fortement sur la nouvelle physionomie de Rome, et la mode archaïsante grecque peut être considérée comme un aspect de la mode orientalisante. Les obélisques et les pyramides pénètrent à Rome, et les villes se couvrent de temples exotiques (d'Isis, de Sérapis, etc...). Les cultes étrangers se répandent et les statues des

(22) COLLIGNON. — *Hist. sc. gr.*, II, 655.

(23) L. HOMO, — *La civilisat. rom.*, 1930, p. 93 pass.

divinités exotiques (par exemple de l'époque saïte), se multiplient.

Cette conjoncture est très favorable à la reprise des modèles archaïques grecs. Les statues féminines ioniennes de l'époque archaïque ne frappent-elle pas par leur apparence orientale ? Les sculpteurs gréco-romains s'inspirent volontiers de ces modèles. Ils créent de nombreuses œuvres archaïsantes et mélangent librement les formes archaïques grecques avec les éléments exotiques. L'Isis du temple de cette déesse à Pompéi en est l'exemplé le plus connu.

*
**

Les survivances de la sculpture étrusque sont aussi pour beaucoup dans la faveur dont jouit l'art archaïque grec à Rome. L'Etrurie « peut être considérée comme une province de l'archaïsme grec, surtout ionien » (24). L'art étrusque, dont Rome est l'héritier, a maintenu vivante la tradition archaïque grecque en Italie. « Jusqu'à la fin, on trouvera dans les œuvres de la plastique indigène un résidu d'archaïsme attardé » (25). Dans le même sens a agi la sculpture archaïque de la grande Grèce et de la Sicile.

En remettant en faveur les formes archaïques grecques, les sculpteurs gréco-romains archaïsants trouvent, à la fin de la République et au début de l'Empire, un terrain tout préparé, quelque modeste que fût, à Rome, le rôle de l'art, au cours des siècles.

*
**

Ainsi, les causes de la mode archaïsante dans la sculpture gréco-romaine sont de natures diverses.

(24) DEONNA. — *Dédale*, II, 289.

(25) PICARD. — *Sc. ant.*, II, 314.

Mais ce qui constitue le caractère essentiel de cette mode ou de cette renaissance n'en reste pas moins apparent.

L'art grec demeure à Rome un art étranger, exotique, qu'on y fait venir pour en décorer les temples, les parcs et les palais. Certes, on ne pouvait être insensible à Rome aux valeurs esthétiques de l'art grec. Mais les meilleurs parmi les amateurs et les artistes romains se contentent de goûter, dans les œuvres de la sculpture grecque archaïque et archaïsante, la manière extérieure, l'originalité d'aspect, les subtilités stylistiques. Ce sont des esthètes purs qui professent en quelque sorte le credo de l'art pour l'art.

Les sculpteurs, comme les amateurs, manquent d'un idéal esthétique défini. Un sentiment factice, une froideur intérieure, un intérêt intellectuel et raisonné, un scepticisme esthétique parfait aboutissent chez eux à une esthétique purement cérébrale.

*
**

Il en est tout autrement pour la Grèce même.

Né d'une race pour qui, dès les origines, l'art signifie la manifestation la plus haute du génie humain, d'une race douée des plus rares qualités esthétiques et pour qui une œuvre d'art avait toujours eu quelque chose de sacré, l'archaïsme grec demeure pendant les siècles postérieurs à l'époque archaïque, l'objet d'un attachement touchant, d'une vénération sincère.

En ressuscitant les formes archaïques, le sculpteur archaïsant grec éprouve une émotion autrement profonde : c'est une partie de la glorieuse histoire de la sculpture grecque qu'il va enfermer dans ses créations nouvelles.

Montpellier, le 13 juin 1935,

Le Doyen de la Faculté des Lettres,
Augustin FLICHE,

Vu et permis d'imprimer:
Montpellier, le 14 juin 1935.

Le Recteur,
TAILLIART.



== Imprimerie ==

- MARI-LAVIT -

1, Rue de Sauvages, 1

== MONTPELLIER ==



